من الوحدة الأوربية إلى الإنفصال العربي

صفوان قدسي

— ١ —

كانت الديغولية تمثل الطموح الأوربي إلى قيام أوربا موحدة ، أو مايسمى بالولايات المتحدة الاوربية ، قياساً على الولايات المتحدة الامريكية .

وحين قدر لديغول أن يقود فرنسا في مرحلة من أخطر مراحل تطورها التاريخي،فان هذا الطموح إلى قيام أوربا موحدة كان شغل ديغول الشاغل .

وحين كان ديغول يتحدث عن الوحدة الأوربية،فان حديثه كان يتسع ليشمل القارة الأوربية من أقصاها إلى أقصاها ، بصرف النظر عن الانظمة السياسية والاقتصادية المتباينة والمتصارعة في بعض الاحيان . وكانت عبارته الشهيرة : « أوربا . . من الأطلسي إلى الأورال » تتخطى هذا الواقع السياسي والاقتصادي القائم في أوربا ، وتمد بصرها

إلى القارة التي كانت نظرة ديغول التاريخية تجعله يراها احتمالاً قائماً بالفعل .

— ٢ —

كان ديغول يرى في أوربا وجوداً حضارياً واحداً ، وكانت نظرته هذه تفضي به إلى اعتبار هذا التعدد والانقسام في الانظمة السياسية والاقتصادية القائمة في القارة الأوربية ، مجرد حالة طارئة سوف تنتهي بمرور الزمن .

وبطبيعة الحال ، فان هذا الطموح الديغولي لم يكن يقع خارج إطار التطور التاريخي للقارة الأوربية . بمعنى أن هذا الطموح إنما يشكل حلقة في سلسلة طويلة من المحاولات المبذولة لقيام أوربا موحدة .

— ٣ —

في كتابه « أفكار معاصرة »(١) ، يكتب أحمد بهاء الدين بأن الوحدة الأوربية ليست اختراعاً جديداً ، فعلى الرغم من أنه لاتوجد قارة مزقتها حروب أبنائها كالقارة الأوربية ، فان فكرة الوحدة الاوربية كانت تبرق من حين لآخر في رأس فيلسوف أو في رأس قائد طموح . ودائماً كانت هذه الفكرة تبزغ حين يكون هناك تحد خارجي . في نهاية الامبراطورية الرومانية ، حاولت أوربا أن تحتفظ بوحدتها في ظل هذه الامبراطورية إزاء موجات الغزو الخارجي ، ولكن عوامل التحلل والفناء كانت أقوى ، فتحللت الامبراطورية إلى عناصر مختلفة

(١) أفكار معاصرة — تأليف أحمد بهاء الدين — كتاب الهلال — العدد ( ) —

هي بذور القوميات الحالية في أوربا ، وفي سنة ٨٠٠ بعد الميلاد، أي بعد ١٤ سنة من جلوس هارون الرشيد على عرش الامبراطورية الاسلامية في بغداد ، توج شارلمان الفرنسي نفسه امبراطوراً على أوربا ، بعد سنوات قليلة من نجاح سلفه شارل مارتل في وقف زحف الموجة الاسلامية عن « تور » في جنوب فرنسا ، وسميت أوربا الموحدة نفسها باسم الامبراطورية الرومانية المقدسة . وكان « بابا » روما هو الذي توج شارلمان ، ارتباطاً بالماضي السحيق . وبعد ألف سنة كاملة ، في سنة ١٨٠٠ بعد الميلاد ، استحضر نابليون « بابا » روما إلى باريس ليتوّجه امبراطوراً بعد أن دانت له أوربا كلها ، وعينه على تجربة شارلمان . ويومها ، كانت الفكرة الدينية قد شحبت وبدأت الفكرة القومية في البزوغ ، وأصبحت السياسة أكثر حرصاً على استقلالها عن الدين . ففي سنة ٨٠٠ ، كان البابا هو الذي فاجأ شارلمان بأن وضع على رأسه تاج الامبراطورية . أما في سنة ١٨٠٠ فقد فاجأ نابليون البابا ساعة التتويج بأن أخذ التاج من يد البابا ووضعه بنفسه على رأسه ، متوجاً نفسه بنفسه ، إشارة إلى التغيير التي طرأ خلال ألف سنة على علاقات القوى بين رجل الدين ورجل الدولة . . . إن نابليون اعترف لوزير داخليته بقوله مبرراً حروبه المتوالية : أريد قانوناً أوربياً ، ومحكمة نقض أوربية ، وعملة أوربية ، وموازين ومقاييس واحدة . أريد قوانين واحدة لأوربا بأسرها . هذا ، ياحضرة الدوق ، هو ماينا سبني .

— ٤ —

حين وصل ديغول إلى قصر الاليزيه في باريس عام ١٩٥٨ ، كانت بصيرته التاريخية ، وهي بصيرة نافذة بكل تأكيد ، تكشف أمام عينيه

حقيقة مفادها أن لامستقبل لأوربا بغير وحدتها . وكان الجنرال يعتقد أنه بغير وجود دولة أوربية تلقي على نفسها مسؤولية العمل من أجل الوحدة الأوربية ، فان هذه الوحدة سوف تظل مجرد حلم غير قابل للتحقيق .

وبطبيعة الحال ، فان ديغول كان يعتقد أن فرنسا هي المؤهلة أكثر من غيرها للنهوض بهذه المسؤولية . وكانت نظرية ديغول تقوم على فكرة مفادها أن فرنسا تختصر أوربا وتلخصها . بمعنى أن فرنسا هي القوة المحركة للقارة الأوربية ، وهي العنصر الفاعل والمؤثر في هذه المجموعة من الدول المنتشرة على سطح القارة . وظل ديغول ، طوال حياته ، يعتقد بأن فرنسا ، بجذورها الضاربة في أعماق القارة الأوربية ، يجب أن تعود إلى ممارسة دورها على صعيد القارة الأوربية .

— ٥ —

وفي وقت من الأوقات ، فإن ديغول اعتقد اعتقاداً راسخاً بأن السوق الأوربية المشتركة تشكل بداية واقعية لمشروعه الأوربي الكبير . وعلى الرغم من أن هذه السوق ليست فكرة ديغولية من حيث الأصل والأساس ، فإن الحقيقة المؤكدة هي أن الديغولية أسهمت اسهاماً فعالاً في تحويل هذه الفكرة إلى حقيقة تنبض بالحياة . وكان ديغول يعرف منذ البداية بأن هذه السوق ليست مجرد سوق اقتصادية ، وإنما هي شيء أوسع من ذلك وأشمل . إنها خطوة على طريق قيام المشروع الوحدوي الأوربي .

— ٦ —

وكان ديغول ينطلق في تفكيره السياسي من اعتقاد راسخ ظل ملازماً له طوال حياته ، وهو أننا مانزال نعيش عصر القوميات ، وان كل الصراعات البادية للعيان ليست أكثر من تعبير عن هذا الصراع الأكثر أهمية في عالمنا المعاصر ، وكان يقول إن المصالح القومية وليس المبادئ والمعتقدات والايديولوجيات هي التي تحرك عالمنا المعاصر . وفي عام ١٩٦٣ قال ديغول في معرض تعقيبه على سؤال موجه إليه حول توفر دلائل كافية على وجود مشاعر معادية للروح الأمريكية في المحادثات الرسمية الفرنسية ، والصحافة الفرنسية ، وتلفزيون الدولة : « يجب أن تتذكر أن الشعب الفرنسي ، شأنه في ذلك شأن معظم الأمم الأخرى ، متعصب لنفسه ولوطنه . إنه يريد أن يصرف أموره بنفسه ، ولا يحب أن يترك للآخرين أن يصرفوا له شؤونه »(١)

— ٧ —

وكان ديغول يمثل قمة الوطنية الفرنسية في محاولتها تحقيق أكبر قدر ممكن من الاستقلال . وهذا وحده يكفي لتفسير حساسيته الخاصة إزاء الولايات المتحدة الأمريكية . فلقد كان ديغول يعتقد أنه لامناص من يوم تخرج فيه القارة الأوروبية من القبضة الأمريكية التي تمسك بخناقها وتحول بينها وبين أن تحتل مكانها على الخارطة السياسية لعالمنا المعاصر .

---

(١) انظر : كتاب « الوجه والقناع . دراسات سياسية في الواقع والممكن » -- مقدمة الكتاب -- ص ٩ -- . تأليف صفوان قدسي منشورات اتحاد الكتاب العرب-- دمشق -- ١٩٧٧

ولم يكن كتاب « شرايبر » الشهير عن التحدي الأمريكي الذي تواجهه أوربا قد ظهر حين أبدى ديغول وجهات نظره حول ضرورة أن تفكر أوربا بطريقة تستطيع معها أن تخرج من القبضة الأمريكية .

ففي الستينات من هذا القرن ، ظهر كتاب أحدث في حينه دوياً هائلاً في جميع أرجاء العالم . وكان الكتاب يحمل هذا العنوان : « التحدي الأمريكي » ، وقد وضعه مؤلف يدعى « شرايبر » ذاع صيته على امتداد العالم كله . ولعل السبب في ذيوع الصيت هذا هو أن الكتاب يشكل أول محاولة من نوعها لوضع اليد على حقيقة التحدي الذي تواجهه أوربا ، ولإماطة اللثام عن الحقيقة القائلة إن التحدي الحقيقي الذي تواجهه القارة الأوربية لايصدر عن جهة ما بقدر مايصدر عن الولايات المتحدة الأمريكية .

ويسجل هذا الكتاب بالأرقام حجم الوجود الأمريكي في القارة الأوربية . صحيح أن المؤلف يعنى عناية خاصة بالوجود الاقتصادي الأمريكي في القارة ، غير أن الصحيح أيضاً هو أن الوجود السياسي الأمريكي في أوربا لايمكن حساب حجمه الحقيقي بغير حساب الحجم الحقيقي للوجود الاقتصادي .

وعلى الرغم من أن كتاب « شرايبر » عن التحدي الأمريكي أصبح الآن كتاباً قديماً ، إلا أن الحقائق التي يقدمها ماتزال حية وطازجة وتفسر كثيراً من الأحداث التي تجري على المسرح السياسي للقارة الأوربية . وفي كل مرة يجري فيها الحديث عن مستقبل القارة الأوربية سياسياً واقتصادياً ، فإن كتاب « شرايبر » عن التحدي

الأمريكي يعود إلى الذاكرة بكل مايشتمل عليه من حقائق بالغة الأهمية والخطورة .

— ٨ —

وكان ديغول يعتقد ، كما يروي كاتب سياسي معاصر ، بأن الخلاف بين المصالح الأمريكية من جهة ، وبين المصالح الأوروبية من جهة ثانية ، سوف ينمو حتماً كلما توحدت أوربا وزادت قوتها وزاد نفوذها من جهة ، وكلما أدى هذا بالتالي إلى انكماش قوة أمريكا نسبياً من جهة أخرى .

كذلك فإن ديغول كان يعتقد بأن الولايات المتحدة الأمريكية ليست على استعداد لأن تحارب بالنيابة عن أوربا ، وأنها ليست على استعداد لمجابهة ساخنة مع الاتحاد السوفييتي من أجل أوربا ، وأن الولايات المتحدة لن تدخل في مثل هذه المجابهة إلا في حالة واحدة هي أن تكون الولايات المتحدة ذاتها معرضة لخطر هجوم محقق .

ولم يكن طموح ديغول النووي غير إشارة إلى اعتقاده بأن المظلة النووية الأمريكية لايمكن الاعتماد عليها ، وأن على أوربا ، وعلى فرنسا بالدرجة الأولى ، أن تصنع مظلتها النووية مهما كانت التكاليف باهظة ومرهقة . وكان ديغول في حرصه الشديد على بناء القوة النووية الفرنسية المستقلة ، يختار الطريق الصعبة ، ولكنه كان يختار في الوقت نفسه الطريق التي تفضي إلى تحقيق الأهداف التي كان يرى ضرورة تحقيقها كشرط لبروز أوربا على المسرح السياسي العالمي بصفتها قوة مستقلة عن تأثير أي من القوتين العظميين في عالمنا المعاصر .

وباختصار شديد ، فإن ديغول كان يعتقد أن أوربا لاتملك أن تخرج من القبضة الأمريكية العسكرية مالم تصنع قوتها النووية المستقلة ، وأنها لاتملك أن تخرج من القبضة الأمريكية الاقتصادية مالم تصنع قوتها الاقتصادية المستقلة .

— ٩ —

المفارقة المذهلة التي تثيرها هذه التأملات حول الوحدة الأوربية من منظورها الديغولي ، هي أن القارة التي لايربط بين أقطارها وأممها وقومياتها غير الجغرافيا ، لأن التاريخ هنا لايصح الاستشهاد به لكونه يمثل الشاهد المناهض لهذا الاتجاه الوحدوي الأوربي . . . أقول إن هذه القارة تحاول أن تعثر على الصيغة المناسبة لتحقيق وحدتها الاقتصادية ، وبالتالي وحدتها السياسية ، وقد اهتدت بالفعل إلى هذه الصيغة القابلة للتعديل والتطوير بما يتلاءم مع ضرورات الواقع ومتطلباته ، في حين أن أمتنا العربية أخفقت حتى الآن في الاهتداء إلى الصيغة المناسبة لتحقيق وحدة دولها وأقطارها .

— ١٠ —

ومن يتأمل في المشهد السياسي العربي الراهن ، فإنه سوف يضع يده على حقيقة مفادها أن قضية الوحدة العربية تتقهقر بسرعة منقطعة النظير ، وأن حركة القومية العربية تسجل انحساراً سوف تكون له آثاره الضارة على الخارطة السياسية العربية .

— ١١ —

ما هي التحديات التي تواجهها عملية الوحدة للعربية ؟

يجيب قسطنطين زريق (١) بأن التحديات عديدة ؛ ولعله من الأسباب التي أعاقت نمو التضامن العربي والإتحاد العربي ، الأسباب الخارجية التي تعاونت مع الأسباب الداخلية في بعثرة جهود العرب وصفوفهم . لنذكر مثلاً أن الولايات المتحدة الأمريكية في تطورها القومي والإجتماعي والحضاري ، كانت محمية من جانب الأوقيانوس الأطلسي والأوقيانوس الهادي . أما نحن ففي مركز من العالم تتشابك فيه المصالح الأجنبية . وجميع هذه المصالح ، ولااستثني منها إحداها ، تفيد من بعثرة العرب أكثر مما تفيد من نمو تضامنهم ووحدتهم . لأن هذه المصالح تسعى إلى أن يكون لها مراكز نفوذ وسيطرة في العالم العربي ، ليس فقط للموقع الجغرافي الهام الذي تمثله البلاد العربية بين أقدم القارات في العالم ، وهي أوربا وآسيا وأفريقيا ، بل لهذا الغنى الهائل ؛ غنى النفط الذي أصبح اليوم مطمع جميع الشعوب . وطبعاً يجب أن لاننسى محاولات اسرائيل للتفريق بين البلاد العربية وإضعافها بشتى الطرق . فكل هذه المصالح الأجنبية تتلاقى على صعيد واحد هو صعيد تقوية التفرقة والانقسام في الصف العربي . ومن أسباب ضعف العالم العربي في الوقت الحاضر أنه لم يتخذ هذه الأخطار الخارجية بعد تحدياً لكي يرص صفوفه أمامها ؛ إن هذه المصالح الخارجية أخطار

(١) انظر : مجلة المستقبل – العدد (٤٠) – ٢٦ تشرين الثاني ١٩٧٧ – قسطنتين زريق المستقبل : لماذافشلت الوحدة العربية ؟

لم تصبح بعد تحديات . لأن التحدي هو رؤية الخطر وتفهمه والرد عليه، وهذا لم يحصل بعد في العالم العربي .

— ١٢ —

هل يكفي هذا وحده لتفسير هذا التقهقر والانحسار ؟ .

هناك أسباب أخرى بطبيعة الحال . هناك مايمكن أن نطلق عليه اسم ضعف الثقافة القومية . وفي سبيل هذه الثقافة القومية ، لابد من إعادة النظر في المؤسسات الثقافية العربية القائمة بحيث تتحول من مؤسسات إقليمية إلى مؤسسات قومية تعنى بالعمل على نشر الثقافة القومية وتعميمها وتحويلها إلى جزء من اللاشعور الجمعي للجماهير . وإعادة النظر هذه سوف تميط اللثام عن حقيقة مفادها أن الثقافة القومية لم تكن هي الثقافة الغلابة في هذه المؤسسات ، وأن البلاغة اللفظية والضجيج الكلامي هما اللذان يرسمان الخارطة الثقافية القائمة .

من جهة ثانية ، فانه في سبيل هذه الثقافة القومية ، لابد من العمل على إعادة كتابة التاريخ العربي بحيث تبرز من هذا التاريخ شخصيتنا الحضارية الواحدة ، وبحيث تتأكد الحقيقة القومية للأمة العربية عبر تاريخها المديد .

ومن جهة ثالثة ، فانه في سبيل هذه الثقافة القومية ، لابد من إعادة الاتصال مع تراثنا القومي ، وهو اتصال ينبغي أن يتوخى خلق نظرة جديدة إلى هذا التراث تسقط منها أمراض المراهقة القومية وأمراض

العدمية القومية ، أي تسقط منها أمراض الزهو والتعالي والتعصب ، بمثل ماتسقط منها أمراض اضطهاد الذات . (١) .

— ١٣ —

تحت شعار : لم الاستعجال وعدم التبصر ؟ ؛ جرى وضع قضية الوحدة العربية في ثلاجة التاريخ . وفي وقت من الأوقات ، فان فريقاً من خصوم الوحدة لجأ إلى طرح المسألة على النحو الآتي : مادام أن معاداة الوحدة العربية بشكل سافر سوف تضعنا في المواقع التي لانريد أن نوضع فيها ، فان هذه المعاداة يمكن أن تتخذ شكلاً آخر ، هو العمل على إرجاء مسألة الوحدة العربية وتعليقها .

كيف تصرف هذا الفريق ؟ .

كل الذي فعله هو أنه استخدم شعار حتمية الوحدة العربية ، ليس عن إيمان بأن الوحدة تخضع لمنطق التاريخ وقوانينه التي لاتخيب وإنما عن اعتقاد مفاده أن تغييب هذه المسألة لايمكن أن يتحقق بغير إرجائها وتعليقها ؛ الأمر الذي تحققه نظرية الحتمية التاريخية .

هذا المنطق يعكس مفهوماً قدرياً للتطور التاريخي ؛ مفهوماً ميتافيزيقياً يفسر العالم بما هو فوق العالم ، ويسعى إلى تأكيد وجود قوة مطلقة هي

(١) انظر : السياسة المسلحة — دراسات في الفكر السياسي المعاصر تأليف : صفوان قدسي — القسم الرابع .. غياب الفكر القومي — ص١٩٠ منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي — دمشق ١٩٧٤ .

قوة قوانين التاريخ ، وكأنما التاريخ حقيقة منفصلة عن نضال البشر .

هذا المنطق ، من جهة ثانية ، يحاول إرجاء قضية الوحدة وتعليقها ووضعها خارج قوس ، عن طريق جعل التاريخ مجرد مشجب تعلق عليه بعض الأفكار .

— ١٤ —

وعندما يتأمل المرء كيف يصنعون وحدتهم هناك في القارة الأوربية ، وهي أشتات من أمم وقوميات ولغات ، وكيف نصنع انفصالنا ، ونحن أمة واحدة ، وقومية واحدة ، ولغة واحدة ، وتاريخ واحد ، وجغرافيا واحدة ، فانه سرعان مايقع على مفارقة لاأعرف ماإذا كان من الجائز أن نطلق عليها اسم المفارقة العربية .

• • •

جان مونيه والوحدة الأوربيّة

د. رفيق جويجاتي

في الخامس والعشرين من شهر آذار الماضي ، احتفلت المجموعة الأوروبية في روما بذكرى مرور عشرين سنة على توقيع معاهدتين ، أنشأت أولاهما الجماعة الأوربية الاقتصادية وأنشأت الثانية الجماعة الأوربية للطاقة الذرية (الأوراتوم) ، وكانت أنشئت من قبل ، في سنة ١٩٥١ الجماعة الأوربية للفحم والفولاذ ، وبمعاهدة رابعة وقعت في روما أيضاً في ٣٠ أيار ١٩٦٧ سميت معاهدة الصهر اندمجت الجماعات الثلاث في مجموعة أوربية واحدة يشرف عليها مجلس وزراء واحد ، وتتولى التنفيذ فيها لجنة واحدة . ولها برلمان ومجلس اقتصادي استشاري ومحكمة للعدل .

تعداد وجيز لا يستغرق أسطراً ، ولكن وراء تحقيقه سنوات من الجهد الدائب المضنيّ ، لتحقيق هذه التجربة الفريدة ، التي مرت بمراحل مزدهرة ومراحل عصيبة ، ولكنها حققت وحدة اقتصادية تكاد تكون متكاملة الجوانب بين فرنسا وألمانيا الاتحادية وإيطاليا ودول البنيلوكس الثلاث ، ثم انضمت اليها سنة ٧٣ المملكة المتحدة والجمهورية الأيرلندية والدانمارك فأصبح يطلق على هذا المركب العملاق اسم مجموعة التسع ، وقد ألفنا لفظ مجموعة ، ونمر مر الكرام بما تحمله من معنى التلاحم والتماسك لا يتبين بروزه التاريخي العظيم إلا إذا استذكرنا ما سجلته الخصومات بين هذه الدول حتى قرب نهاية النصف الأول من هذا القرن من ويلات وكوارث وحروب خلفت الموت والدمار . والمجموعة تشق طريقها ، ولو بصعوبة نحو الوحدة السياسية ، وستشهد السنة القادمة في كل من الدول الداخلة فيها انتخابات

عامة مباشرة للنواب الذين سيمثلونها في برلمان المجموعة الأوربية ، بعد أن كانت البرلمانات الوطنية هي التي تتولى اختيار هؤلاء الممثلين على أساس التمثيل الحزبي النسبي ، لا على أساس ولاية واضحة للاخلاص لرسالة الوحدة وبذل أقصى الجهد لتحقيقها .

وترتبط هذه المجموعة ، باتفاقيات مشاركة مع عدد من الدول أخصها اسبانيا والبرتغال واليونان وتركيا ، والأرجح أن تسير كلها ولو بسرعة متفاوتة نحو الأنضمام الكامل للمجموعة فإذا تم ذلك تكون هذه الكتلة قد ضمت ثلاثمائة وخمسين مليوناً من البشر ، زالت فيما بين بلادهم عبر الحدود الرسوم الجمركية ، ووحدوا الرسوم على الواردات التي تدخل بلادهم ، وأزالوا كل عقبة تقف في وجه انتقال الأشخاص والبضائع والأفكار ، وقد حددت سنة الثمانين للوحدة النقدية أيضاً . هذا عدا عن التشريعات الاجتماعية والاقتصادية والضرائبية المالية ، واخضاع مواد أساسية كالفحم والفولاذ والطاقة الذرية للاستخدامات السلمية، استثماراً وتصنيعاً وانتاجاً وتسويقاً ، ومردوداً وتسعيراً وتخزيناً .

وتأخذ هذه الدول جميعاً بنظام سياسي متشابه قائم على الديمقراطية البرلمانية ، وتعدد الأحزاب ولو اختلفت الأشكال بين ملكيات دستورية ، وأنظمة برلمانية ، وأنظمة أخرى بين برلمانية ورئاسية .

وتتخطى أبعاد هذا التجمع الحدود الاوربية ، فاتفاقية لومي ربطت بالمجموعة ستا واربعين دولة من الدول العربية والافريقية والامريكية اللاتينية ، بأحكام تفضيلية لتسهيل التبادل ، وتأمين المواد الأولية التي تصدرها هذه البلاد لبلاد المجموعة وضمان أسعارها ضد تقلبات السوق العالمية ، بما يدخل قدراً من الاستقرار على ميزان مدفوعات هذه المجموعة من الدول النامية .

وقد دخلت المجموعة باتفاقات للتعاون الاقتصادي والمالي مع بلاد المغرب العربي والمشرق العربي — ومن هذه الأخيرة الجمهورية العربية السورية ووقع هذا الاتفاق في بروكسل في الثامن عشر من كانون الثاني الماضي ، ونص البروتوكول المالي على تقديم قروض لسورية يبلغ مجموعها ٧٢ مليون دولار ، خلال خمس سنوات ، منها قروض عادية ومنها قروض منخفضة الفائدة ، ومنها قروض للاسهام دون مقابل في بعض مشاريع التنمية . وأخيراً فإن المجموعة عقدت منذ نهاية سنة ٦٣ أواصر الحوار مع الدول العربية ، وقد أصبح هذا الحوار مؤسسة ثابتة ، لها جانبها السياسي ولها جانب التعاون الاقتصادي والثقافي والفني

لا ريب أن المجموعة تمر أحياناً في أزمات مختلفة الصعوبات في سوق المنتجات الزراعية الاضطرابات النقدية ، التضخم والبطالة ، ولكن تجربتها التاريخية تبين مساراً متسقا في كل سنة خطوة جديدة نحو التوحيدالكامل،وقد وضعت الآن نهاية السبعينات موعداً لقيام وحدتها السياسية ، وقد يبدو هذا حلما الآن ولكن اجتماع هذه المجموعة بالأصل ، على أي عمل مشترك ، لم يكن إلا حلماً راود عدد قليلا من الرواد الأوائل .

كان جان مونيه زعيم هذا النفر القليل من الرواد الذين وقفوا عقلهم وقلبهم وجهدهم على نقل هذه الرؤيا إلى الواقع ، فسلخ عشرين سنة من عمره ، في عمل منظم ونضال مستمر ، في تنقلدائم واتصال حثيث ، يرسي جذوراً للوحدة الأوربية ، ويتعهدها بالرعاية والنماء، وينافح عنها خلال الأعاصير . وكانت البنية الفكرية والنفسية لمونيه مجهزة للاضطلاع بمثل هذا الدور الصعب الكبير : تعلم منذ حداثة سنه ، وقد انخرط في أعمال أبيه ، في المؤسسة التقليدية الكبيرة التي كانت مورد رزق اسرته أبا عن جد ومجال نشاطها الدائم في انتاج الكونياك وتعتيقه والاتصال بمنتجيه ومسوقيه عبر الحدود ، تعلم أنه مهما كان التفاؤل عظيماً بقدرة الانسان الانتاجية ، فإنه يظل مستضعفاً متموج الرأي ، متقلب المزاج ، مالم تنظم نشاطه قواعد محددة في السلوك ، ومؤسسات تتلقف نتيجة جهده فتصبها في حصائل اجتماعية من أجل الصالح العام .

وقد ورث عن امه نظرة التشكيك في قيمة الأفكار العامة المجردة إذا لم يكن لها سند من الواقع ، ولم تقترن بايجاد الوسيلة التي تترجمها إلى عمل بناء . فنشأ لا يفرق بين التفكير والعمل ، يشهد نشاط أبويه الحثيث في رفع شأن مؤسستهما الكبيرة ، على صعيد التخيل مقروناً بزخم الانجاز . وقد أدى به هذا السلوك العملي في الحياة إلى آثر التزود بالخبرة والمعرفة في مدرسة الحياة ذاتها ومن خلال اسفاره الكثيرة في انحاء المعمورة التي ابتدأ بها ولم يبلغ بعد السادسة عشر من عمره،بدلا من الانتظام بصفوف الدوامة والبحث الأكاديمي الجامعي خشية أن تطغى عليه نزعة النظر ، وتغري به أن يتخذها بديلا عن الأداء والعمل . وقد أغنىميراث أبويه الفكري بما تحصل له من اتصال برجال الأعمال والنقابات على اختلاف ميولهم وجنسياتهم ، بريطانيين واميركيين ، روس وسويديين ، مصريين ويونان ، ألمان وصينيين ، فخرج على المحافظة على القواعد القديمة ، ولم يعد ليتبذ كأبويه الأفكار الجديدة ، لقد أمنت التقاليد القديمة نجاح مؤسسة اسرته على مر العصور ، غير أن مونيه كان يشعر بأن له في الحياة دوراً أبعد بكثير من ادارة مشروع محلي فطاقاته الكامنة ترفض أن تسجن في

مدرسة النقل والاتباع ، فلم يكن ليرد فكرة جديدة دون أن يرجع إلى خميرتها من الواقع ، ثم يستخلص من الأحداث عبراً عامة ما يلبث أن يضع لها اطاراً تصورياً لما يجب فعله ، ويترقب الفرص السانحة ليلقي باقتراحاته لتغيير تيار هذه الأحداث وجهة التنظيم والتنسيق ، ووجهة السلام. كان هذا منهج مونيه في التأمل المبكر في اوضاع اوروبا ، تصدى لاصلاحها حتى عندما كان يعكف على الاصلاح في وطنه ، إذ لم يكن يتخيل له تقدماً وازدهاراً بمنأى عن المجال الأوسع الذي هو جزء منه . كأنه يتأسى بشاعرنا الفيلسوف أبي العلاء إذ يقول :

ولو أني حبيت الخلد فرداً لما احببت بالخلد انفرادا
فلا هطلت علي ولا بسارضي سحائب ليس تنتظم البلادا

وقد كان هذا المسار يحتاج إلى صبر بالغ ، تلقنه بحكم عمل أسرته . فلا جيد من الكونياك إلا ماكان معتقاً ، أي مالم يلق به منتجوه فوراً إلى السوق مفضلين الانتظار ليغل لهم صبرهم أضعافاً مضاعفة من الربح . مارس صبره في أفق أوسع إذ أتاحت له سعة اتصالاته فسحة عمل أرحب مما تتيحه العنعنات المحلية الضيقة ، وقد كان لها كما نعلم في فرنسا في مطلع القرن رواج وغلبة . فتعلم منذ صباه أن يقارب بين رجال فرقت بينهم العوائق المصطنعة وحجبت عن بصيرتهم نعمة المنافع المشتركة . لقد كانت هذه التجربة تؤهل مونيه لولوج المجال الدولي من بابه الواسع بذهنية متفتحة تسمو عن الاعتبارات الاقليمية والغرائز القومية الضيقة ، فوظف هذه الملكة في العمل على تغيير كل وضع يسوده الانغلاق والتعصب ، تغييراً منظماً حتى عرفت مدرسته فيما بعد بأنها منظمة التغيير ، التغيير الذي تتجلى ضروراته الماسة . فقد كانت الضرورات هي التي تشحذ همة مونيه للعمل .

وما أن شبت الحرب العالمية الأولى حتى انصرف من فوره إلى قضية التنسيق في المجهود الحربي للحلفاء وقد كان مهملا ، بحكم تقاليد القرن الفائت.وقد كانت الحرب آنئذ محصورة في دائرة معينة ، لا تمتد آثارها إلى الطبقات الاجتماعية كلها ، كما اصبحت تمتد في هذا القرن فتفرض صهر امكانيات الشعوب بأكلها في بوتقة الاعداد وتحتم التعاون الوثيق بين الحليف وحليفه ، لا استقلال كل في تخطيطه وكأنه يحارب وحيداً . وقد كان هذا التنسيق ضرورة ماسة، خاصة بعد أن فتكت حرب الغواصات بموارد الحلفاء . فابتدع مونيه بعد أن أقنع فيفياني رئيس الوزارة الفرنسية آنئذ بوجاهة آرائه ، تلك الأجهزة الجديدة التي وضعت كل ما يملكه الحلفاء من موارد أخصها المحاصيل الزراعية والاساطيل التجارية في يد لجان تنفيذية تديرها وفقاً للمصالح المشتركة لا تتأثر بمصلحة خاصة ، أو بمنفعة اقليمية ضيقة

ولا باعتبارات السيادة الوطنية ، فأتت اتفاقات القمح والنقل البحري والبري المتعقدة بين بريطانيا وفرنسا سنة ١٩١٦ وما بعدها ، بأكثر من حائل دون التلاعب والندرة والتزاحم والاحتكار والتأخير ، واكثر من عامل على تقريب موعد النصر ، لقد كان لها مغزى بعيد من حيث أنها أول وثيقة دبلوماسية في القرن العشرين تكرس مفهوم المصلحة المشتركة عبر الحدود تفوقاً على المصلحة الوطنية ، وتؤذن بامكان التفويض حتى بأمور السيادة ، توضع في يد أجهزة مستقلة ، أقدر على تأمين المصالح المشتركة العليا .

غير أن هم مونيه انصرف إلى تثبيت هذه النظرة الجديدة في التكامل التي أرسى هو أولى أسسها ، زمن الحرب ، في زمن السلم أيضاً ، بالرغم من العقبة البسيكولوجية الكبرى التي كان يصطدم بها تصوره ، وهي أن الحكومات التي تجد نفسها عند الأخطار المحيقة مضطرة لوضع الحفاظ على بقاء الدولة فوق الحساسيات الشخصية ، واعتبارات النفوذ ، تميل عند انفراج الأزمات إلى التراخي كأن ضرورات بناء السلام أقل الحاحاً من ضرورات كسب الحرب . فلم يرمونيه مجالا لتفريغ قلقه على المستقبل الأوربي من أن تعصف به الحرب مجدداً بنشاط بناء خيراً من مجال عصبة الأمم ، تسلم فيها منصب الأمين العام المساعد ، ليعمل بسرعة على تلافي الثغرات الكبيرة في ميثاق العصبة التي لم تكن بيدها قوة تنفيذية تكفل وضع مقرراتها موضع التطبيق ، بالاضافة إلى أنها ورثت عن مؤتمر فرساي كل القضايا الشائكة التي احيلت إليها كقضية السار وسيليزيا العليا ، والاقليات واللاجئين والانتدابات والتحكيم ، وكان عليها أن تبعد شبح المنازعات الجديدة فيما تعكف على تصفية ما خلفته الحرب الأولى من فوضى وتعقيد . ولكن ما عمّ أن لمس قلة ما في يد امانة العصبة من حول ، وتباعد مواقف الدول الثلاث المنتصرة وما تبغيه من العصبة ، مع أنها كانت هي مفتاح القوة الفعلية . يمثلها ويلسون الذي حاول في مبادئه الأربعة عشر بناء نظام مستقر ، وكليمنصو الذي كان يهتم قبل كل شيء بأمن فرنسا ولذا يتجه همه لأضعاف المانيا ولويد جورج الذي كان الحافز لعمله ارضاء الرأي العام الداخلي والحصول على تعويضات من المغلوبين . فكان مصير الملايين الأوربيين معلقاً على ما يفعله هذا الثلاثي الذي ما لبث أن اصبح ثنائياً بانسحاب الولايات المتحدة من العصبة وأفول نجم ويلسون ورؤياه المستقبلية .

وبعد أن اسهم بكل ما يملك من موهبة في حل مشاكل سيليزيا والسار على أسس المنفعة المشتركة ، وأوجد أداة العمل المشترك المتضامن لانقاذ النمسا من الانهيار أبصر عبث المضي في طريق يكثر الحديث فيه عن المصلحة العامة ويقل العمل الصحيح من أجلها ، إذ يؤسس

كل عضو من الأعضاء – وخاصة الدول الكبرى – موقفه على ما يعتقد فيه منفعة بلاده حصراً . لقد كان مونيه يؤمن منذ أن اشتغل في المسائل العامة أن المساواة عنصر أساسي في العلاقات بين الشعوب كما هي في العلاقات بين الأفراد ، وإن سلما يستند إلى التمييز وسوء المعاملة لن يسفر عن نعمة ولن يكتب له دوام . وألحت عليه الضرورات العائلية بالعودة إلى كونياك ، غير أنه لم ييأس من أمل اختراق جدار السيادة الوطنية والاسهام بتغيير عقلية الأثرة إلى تثبيت مفهوم الصالح الدولي العام .

والحق أن عجز العصبة عن بناء السلام والقضاء على الظلم والفقر والخوف لم يزده إلا حرصاً أكبر ، بعد أعمال متعاقبة في مؤسسة اسرته ، ومؤسسات التوظيف المالية التي قدمت القروض والمعونة لبولونيا ورومانيا والصين ، على محاولة تغيير هذه الاوضاع المحزنة . غير أن أسوأ مخاوفه التي كان يعرب عنها قد تحقق ووقعت الحرب العالمية الثانية ، فتسنم دوراً حاسماً في بعث القوة الفرنسية وتسليح جيوشها وهو في المنفى يؤازر حكومة فرنسا الحرة ، ثم كان رئيس لجنة تنسيق الجهود البريطانية – الفرنسية ، داعية عاملا لتنظيمها وانشاء الاجهزة المشتركة لصهر الموارد والقوات ، بحيث يقاتل الشعبان كشعب واحد ، وكان هو الذي وضع منهاج النصر الذي قال عنه أحد الساسة المعاصرين انه وفر على الانسانية سنة كاملة من استمرار الحرب ، وتولاه من بعد الحرب الداعية الأول للنهوض بالاقتصاد الفرنسي من حيز الركود إلى فسحة التحديث الصناعي والمكننة الزراعية عن طريق الخطط الخمسية التي كان هو اول من وضعها في فرنسا والتي لاقى في سبيل تحقيقها أكبر العناء على يد البيوروقراطية المتجمدة ، والمصالح المحافظة ، والتقاليد البالية . فنقل فرنسا من شفا جرف الانهيار إلى الوقوف على قدميها كدولة صناعية حديثة تستطيع من جديد أداء دورها السياسي والحضاري في القارة الاوربية .

غير أنه لم يقرن يوماً هذا النهوض الفرنسي بطموحات السيطرة ، وانما كان يؤهل بلاده لتكون الشريك المساوي لشركائه في اتحاد اوربي عتيد يجعل من اوربا الغربية قوة مضارعة للعملاقين الكبيرين ، فتستطيع بما أوتيت من نفوذ تطوير التعايش السلمي بين الغرب وبين الاتحاد السوفييتي عن طريق الاتفاقات المتعاقبة التي تسوي كل المشاكل الاوربية وفي مقدمتها المشكلة الالمانية . لقد كان صادق الرؤيا فليست وثيقة هلسنكي التي كرست الانفراج على اساس الامن والتعاون الاوربي بعد ربع قرن سوى حصيلة كل تلك الجهود التي بذلت لتجنب نزاع نووي يعرض البلاد الاوربية والولايات المتحدة

والاتحاد السوفييتي كلها جميعاً إلى التدمير . وقد وصفت الكارثة إذا حلت بأنها تجعل النذر اليسير ممن قدر لهم بأعجوبة البقاء على قيد الحياة يحسدون من هلكوا فتفادوا هذا الانتحار المؤلم البطيء .

بدأ مونيه الطريق في هذه المرحلة التي سماها زمن الصبر ، بالتقرير وحملة الاقناع بأن اوربا سائرة لا محالة مجدداً نحو الحرب ، إذا لم تنهض الهمم فتتناول المشاكل التي خلفتها الحرب بالحل السريع وأخطرها المشكلة الالمانية إذ أصبحت المانيا هذه المرة لا المسببة هي للحرب بل مسرحاً لتنازع الآخرين على النفوذ فيها . وبالنظر للخصومة التقليدية بين فرنسا والمانيا التي كانت السبب المباشر للحروب منذ القرن الفائت ، فلقد كان من المنطقي أنه مامن مبادرة خيرة لطي صفحات هذا الماضي الدامي ، تحظى بقدر من امكان النجاح إذا لم تأت من فرنسا نفسها ، أو تتخذ بموافقة صادقة منها . فطفق مونيه يفكر كيف يمكن الوصل مابين فرنسا والمانيا قبل أن يفوت الوقت ، بعرى من المصلحة المشتركة ، كان مجال العمل في أوائل الخمسينات ضيقاً جداً والامكانيات محدودة فأينما التفت يجد العقبات . كان يجد أن الاذهان تعود قانطة إلى فكرة حتمية وقوع الحرب ، في حين تغيب اوربا عن مسرح القرارات العالمية الكبيرة وينشيء غيابها فراغاً مريعاً ويقرب من أخطار تجابه العملاقين .

وكان أدهى مافي الموقف أن تتبلور الأفكار حول هدف بسيط الصيغة ، متفجر المحتوى : الحرب الباردة . وقد اضحى الرأي العام لا يفسر أي موقف يتخذ وأي اقتراح يقدم مهما كانت ميزاته إلا من منظار السباق على كسبها . وإذا كانت الحرب البادرة تجد ذاتها تهدف لدى كل معسكر إلى كسر شوكة المعسكر الآخر ، فلقد كانت في حقيقتها مرحلة أولى للحرب الحقيقية ، مما زاد في تزمت الحكومات ، وهي تبصر هذا الشبح بوضوح.وفي نظر مونيه أن مجرى الأحداث لا يتغير الا بتغييرتفكير الانسان،ولنقل هذا التفكير من القنوط إلى الأمل لا بد من عمل عميق فوري ، فعال ، يكسر هذا الجمود . كان الامريكيون يحاولون دمج جمهورية المانيا الاتحادية في المركب العسكري الغربي وكان الروس يعارضون ذلك بكل الوسائل بينما كانت عقد السياسة الفرنسية ازاء أي بعث للقوة الالمانية على أشدها وهكذا تتبلور الأخطار في بقاء القضية الالمانية عسيرة على كل حل مقبول . نهض مونيه لتغيير هذه المعطيات وهي لا تتغير إلا إذا رفع عن كاهل الالمان مذلة الاحتلال ، ورفع عن كاهل الفرنسيين الخوف من البعث الالماني

اقتصاداً وتسلحاً ، ولم يكن عنصر المذلة والخوف ليشملا كل عناصر المواقف ولكنهما كانا العثرة الكبرى في وجه أي تحرك نحو السلام . وكان في صلب مخاوف فرنسا عودة الطاقة الصناعية الالمانية إلى عنفوانها ومزاحمتها لفرنسا مزاحمة كاسحة ، يتأتى ذلك لها من قدرتها التقليدية على إنتاج الفولاذ بأسعار منخفضة ، وقد كانت على الضبط في معرض طلب السماح لها من الدول الحليفة بأن تزيد انتاجها من الفولاذ من ١١مليون طن إلى ١٤ مليون طن ، مما تعارضه فرنسا ، ولكن تحبذه الولايات المتحدة التي جعلت من أسس سياستها تمكين المانيا من الوقوف على قدميها . فكان المسار الذي ستسيره الأزمة واضحاً إذا اتخذ التاريخ مقياساً لما سيحدث : تضطر فرنسا للمرونة أمام الضغط الامريكي ، وينطلق التوسع الصناعي الالماني من عقاله بينما يقف الانتاج الفرنسي عند سقف تفرضه الأوضاع الاقتصادية ولما تصل بعد إلى درجة الانتعاش ، فتطلب الصناعات الفرنسية الحماية في حين تمنح الدولة الالمانية التشجيع التقليدي للتصدير ، وسرعان ما تحل أنظمة الحماية والمراقبة محل حرية التبادل ، فتظهر التجمعات الاحتكارية ، وتنمو لديها رغبة التوسع المستمر شرقاً وغرباً إلى أسواق جديدة ، التوسع ، فالتزاحم ، فالتوتر ، فالمجابهة . فلو أننا نبتدئ من نقطة جديدة ، نجعل منطلق الصناعة الفرنسية من قاعدة متساوية مع منطلق الصناعة الألمانية ، ثم نحرر الصناعة الألمانية من التمييز الذي كان يفرض عليها ، بحيث نشجعها على الالتزام الطوعي بالمساواة مع فرنسا ، ثم ننطلق من ذلك إلى إيجاد شروط اقتصادية وسياسية لاتفاق جديد لادارة موارد الطرفين ادارة مشتركة عليا ، نكون قد سحبنا من صلب الأزمة الفتيل المتفجر وأرسينا اللبنة الأولى للتعاون بدل التزاحم .

ولكن كيف التغلب على مشكلة السيادة ؟ كانت المانيا تستعيد تدريجياً سيادتها ، وقد أقلعت الدول الحليفة عما كانت تنوي من تفتيتها إلى دويلات ، فكان من غير المعقول أن تتنازل طوعياً عن سيادة هي في سبيل الكفاح لا ستعادتها . ولكن لم لا نعالج مشكلة السيادة من منطلق جديد ؟ نزيل رغبة الثأر من جانب ، ورغبة السيطرة من جانب . نستبدل قاعدة الغالب والمغلوب بالمساواة بين طرفين ، ثم ننقل السيادة من كل منهما إلى كليهما معاً بالاشتراك ، على قسم من ثرواتهما. آنئذ نوجد صلة مشتركة ، تؤدي إلى مصلحة مشتركة ، أي إلى دفاع مشترك عن المصلحة ، أي إلى زوال فكرة الحرب فيما بينهما .

لقد كانت الموارد المشتركة تتألف قبل كل شيء، من الفحم والحديد تقتسمه فرنسا والمانيا بشكل متكامل ولكن لا بالتساوي . تتجمع أحواضهما في هذا المثلث الجغرافي الذي

تقلعه الحدود التاريخية تقطيعاً اصطناعياً ، فغدت الحدود المصطنعة ، في عهد الثورة الصناعية التي رافقها قيام القوميات ، غدت عوائق دون حرية التبادل ، بل انقلبت إلى خطوط مجابهة ، فلم يعد كل من الشعبين ليشعر بالأمان إلا إذا استحوذ على كل موارد هذه الأحواض ، ومن هنا كانت المنازعات الدامية المستمرة . ولم تكن الحروب لتحل المشكلة الا مؤقتاً أي ريثما يستطيع المغلوب الأخذ بالثأر ، وكان من الطريف أن هذه الأحواض لم تمتلك فقط مفاتيح القوة الاقتصادية بل كانت آلة الحرب ذاتها متوقفة على انتاجها . إن هذه القدرة المزدوجة كانت رمزاً لقوة ذلك العصر كما يتميز عصرنا اليوم برمز الطاقة النووية . فلو أن هذه المفاتيح تعطى لأيد مشتركة ، وتستثمر الموارد للمنفعة المتبادلة فإن هذه الأداة النزاع تصبح أداة للوئام .

وإذن فيجب وضع الفحم والفولاذ في الدولتين وفي بلاد اوربية عديدة أن امكن تحت سيادة مشتركة ، ذلك هو الاقتراح الذي تقدم به مونيه ، سهل الصياغة ، معقد التحقيق . إن أجهزة التعاون الدولية التي كانت قائمة آنئذ لم تكن قادرة على القيام بهذا العبء الكبير . فاستعان مونيه بخبرة أصدقائه المؤمنين بمستقبل اوربا الواحدة على التبشير بهذه الفكرة والعمل على تحقيقها إلى أن قادها خطوة خطوة نحو الصياغة الكاملة والقبول ، فعرفت فيما بعد بمنهاج شومان وزير الخارجية الفرنسي ، وقد جاء في الاقتراح ، الذي ارسله شومان آنئذ إلى الدول الأوروبية وقبله الدول الست مايلي :

« إن على اوروبا أن تنتظم على أساس اتحادي . وإن وحدة فرنسية ـ ألمانية هي العنصر الأساسي في هذا الاتحاد . والحكومة الفرنسية عازمة على الدخول بها .

إن عقبات متعددة تحول دون التحقيق الفوري لهذا الاتحاد الوثيق الذي جعلت الحكومة الفرنسية منه هدفاً لها . ولكن منذ الآن ينبغي ان تشكل اقامة القواعد المشتركة للتنمية الاقتصادية المرحلة الأولى للوحدة الفرنسية – الالمانية ، ولهذا تقترح الحكومة الفرنسية أن يوضع مجموع الانتاج الفرنسي – الألماني للحديد والفحم تحت اشراف هيئة دولية مفتوحة لاشتراك البلاد الأوروبية الأخرى . وتتكلف هذه الهيئة بتوحيد الشروط الأساسية للانتاج واتاحة الفرصة لامتداد تاريخي إلى مجالات أخرى بغية تعزيز التعاون الفعلي في سبيل الأغراض السلمية » .

غني عن القول ما يكمن في هذا الاقتراح من تصميم أولي لجهاز معقد يقتضي في الحقيقة

توحيد الشروط الاقتصادية للانتاج بما يتناول تشريعات مالية واجتماعية وأجور نقل ، وتحديد حصص للانتاج ، وتأسيس الآلية المالية لتوحيد الأسعار .

ثم ما يمكن فيه من وثبة جريئة نحو المستقبل إذ يفترض أن تكون مبادئه وأحكامه موضوع معاهدة توقع عليها الدولتان ، وتتمثلان تمثيلا متساويا في الهيئة الجديدة ، برئاسة شخصية مقبولة من الجانبين ، لم تكن سوى جان مونية نفسه الذي كان يحظى بالتقدير الاجماعي الكبير . أما المغزى الأعمق فقد كان المغزى السياسي ، إذ فتح الاقتراح كوة في جدار السيادة القومية وصفها مونيه نفسه أنها محدودة في العرض كيلا تثير الرفض ، بالغة في العمق كي تكفل اجتذاب الدول الأوروبية نحو الوحدة ، الوحدة التي هي الشرط الأساسي لقيام السلام .

في روح هذا المشروع نفسه ، طرح مونيه ورفاقه فكرة السوق المشتركة ، مجالا تزول منه العوائق الجمركية والميزات التفضيلية وتنظمه المصلحة المشتركة ، توزيعاً للانتاج وزيادة للمردود ، وتدرجا في تطوير الشروط الصالحة لمنظمة قوية البنية ، ليبرالية الهدف . وثيقة تاريخية في مائة واربعة أسطر ، لم تبرع بايجاز محتواها كما برعت الأسطر الخمسة التي اختتمها بالقول :

« إنه بوضعنا الانتاج الأساسي على الصعيد المشترك وبتأسيسنا هيئة عليا جديدة ، تربط أحكامها كلا من فرنسا وألمانيا والبلاد التي ستنضم إليها ، فإن اقتراحنا سيحقق الأسس الأولى المحددة لاتحاد اوربي لا غنى عنه من أجل الحفاظ على السلام » .

لقد كان في هذه الخاتمة اشارة لطريقة العمل وأدواته وأغراضه ، تضافرت للوصول إلى هدف واحد : استبعاد الحرب نهائياً من العلاقات الأوربية ، وواضح أن الطريقة هي في التقدم بخطى عملية تحقق قيام هذا التآزر ولو كانت طريقة بطيئة ، فأوروبا المثقلة بهذا الأرث من الحروب لا يمكن أن تتكون بين عشية وضحاها .

ولقد أدرك مونيه ذلك ، وأدرك أن الوحدة السياسية تتطلب مزيداً من الدعوة ومزيداً من الجهد ، فأنشأ لجنة العمل من أجل الولايات المتحدة الأوربية ، وترك رئاسة لجنة المجموعة، بعد أن استوت على قدميها وأصبحت تؤدي واجبها ، وجاءت سنة ٧٢ لتشهد انتهاء آخر مرحلة من مراحل إزالة التعرفات الجمركية .

وفي لجنة العمل التي ضمت الطليعة الواعية من رجال الدولة والفكر والاقتصاد والسياسة

الذين يؤمنون بالوحدة ، ظل مونيه على نضاله إلى أن أقامت المجموعة هيكل التشاور السياسي على صعيد الخبراء ، وعلى صعيد الوزراء وأخيراً على صعيد القمة .

لم يصل مونيه إلى حلمه بالوحدة الناجزة ولا أفلح في ربط المجموعة دفاعياً كما ربطها اقتصاديا ولا في انشاء اجهزة سياسية تعلو كلها فعلا فوق كلمة السيادات الوطنية ، ولكنه ازال جذور النزاع الفرنسي الألماني ، ليغرس محلها غراس الوحدة ، وبين عقم الخصومة والنزاع، ليبرز خصب التعاون الوثيق،وانسحب من عمر مديد ، من الحياة العامة ، مطمئناً إلى أن اوروبا تسير نحو وحدتها الجزئية الآن ، ثم وحدتها الشاملة الكبرى فيما بعد ، لصالح رفاهية شعوبها وأمنها وسلامها ، بل والسلام العالمي .

في الأول والثاني من نيسان في السنة الماضية كان رؤساء الدول والحكومات للمجموعة يعقدون مؤتمرهم الدوري في اللكسمبورغ فخصصوا جزءاً من أعمالهم للاشادة باسهام مونيه الخصب واتخذوا بالاجماع القرار التالي :

« إن اوروبا المجتمعة ، التي مضى عليها الآن خمس وعشرون سنة ، اصبحت تكون رغم الثغرات والعيوب ، انجازاً جديراً بالاعتبار ، بينما تتجدد الآمال في تعميق الآفاق لوحدة اوروبية .

إننا مدينون إلى حد كبير للاقدام وسعة النظر لدى عصبة من الرجال على أن أتى الكشف الذي يمكن وضعه في نهاية هذه المرحلة الأولى وعشية خطوات متقدمة نحو التوحيد السياسي كشفاً ايجابيا . ومن بين هؤلاء القلة من الرجال أدى جان مونيه دوراً طليعياً ، سواء كلهم لمنهاج شومان ، أو كأول رئيس للهيئة العليا ، أو كمؤسس لجنة العمل من أجل الولايات المتحدة لأوروبا . وفي كل هذه المراكز جابه جان مونيه بعزم وتصميم قوى الجمود المستحوذ على كيانات اوروبا السياسية والاقتصادية ، فكان يهدف إلى انشاء نموذج جديد من العلاقات بين الدول ، وابراز نقاط التضافر الواقعية القائمة بين الدول الأوروبية وترجمتها إلى صيغ المؤسسات الدائمة .

ومع أن مونيه كان واقعياً فإنه انطلق من المصالح الاقتصادية دون أن يعدل مطلقاً عن هدفه الذي كان يحلم به من الوصول إلى اتفاق اوسع بين بني اوروبا وشعوبها ، اتفاق يمتد إلى كل المجالات . ولقد امكن احيانا أن يغيب عن البصر هذا الهدف في خضم المراحل التي شهدها البناء الأوروبي ومع ذلك اصبح لا يخفى ان هذا الهدف لم يكن ابداً موضع النكران ،

والآن أكثر من أي وقت مضى ، يجب أن يكون هذا الهدف لنا نبراساً يتيح لنا أن نرتفع فوق اهتماماتنا الادراية اليومية لتكتسب مساعينا بعدها الحقيقي وتماسكها .

لقد اعتزل جان مونيه الحياة العامة مؤخراً . وبعد أن وقف خير ما أوتي من موهبة على القضية الأوروبية ، فإنه ليستحق ان تزجي له اوروبا العرفان بالجميل والاعجاب .

ولهذا فإن رؤساء دول المجموعة وحكوماتها المجتمعين في المجلس الأوروبي في اللوكسمبورغ قد قرروا أن يمنحوه لقب مواطن الشرف في اوروبا . »

وبعد فان أمثولة جان مونيه أمثولة خصبة ، يجدر بالطليعة العربية الواعية ، تناولها بالبحث والتحليل ، فنحن طلاب وحدة عربية صحيحة ، عميقة شاملة ، ومدرسة مونيه في الفكر والعمل والطريقة تقدم نموذجا غنيا بالدروس فعسى أن يكون هذا الكلام فاتحة لسلسلة من الأبحاث والأعمال ، يعالج فيها موضوع وحدة الأمة العربية بايمان وبموضوعية وطريقة ، فالوحدة العربية تهفو إليها قلوب الجماهير وبنعقد عليها رجاؤها الصادق الملح .

★ ★ ★

الشيوعية الأوربيّة بعد مدريد

جيمس كولد سبورو ——— ترجمة : حمود الشوفي

(١)

عند انتهاء الشيوعيين الأوربيين في آذار الماضي ، من اجتماعهم الذي عقدوه في مدريد، أطلقوا على أنفسهم صفة « الشيوعيين الأوربيين» وكانت تسميتهم لأنفسهم كذلك مثيرة للدهشة فعلا . ومع أن التسمية أعلنت من اسبانيا ، إلا أنه تبنتها ، واغبة ، الأحزاب الشيوعية الافرنسية والإيطالية والاسبانية ، وذهب سانتياغو كاريللو إلى حد أن نشر كتابا جعل هذه التسمية عنواناً له ، كل هذا هو دون شك تغيير كبير ، سببه الرئيس هو اكتشاف الشيوعيين الأوربيين أنهم يستفيدون بعض الشيء عندما يعرفون كذلك ، وكما يقول جورج مارشيه : « إنني صدمت باتهام الصحافة الأوربية الرجعية للشيوعية الأوربية بأنها خدعة ، وأنا أقول إنها ليست خدعة ، إنها شيء جدي تماماً » .

ولكن المسألة الحقيقية هي مدى جدية هذه التسمية :

لقد دعا « ماريو سوارس » رئيس وزراء البرتغال الاشتراكي اجتماع مدريد المشار إليه ، « واحداً من أخطر الأمور التي تمت منذ ما بعد الحرب العالمية الثانية ، ويمكن أن يصبح له تأثيرات بارزة على الشيوعية في كل العالم».ومع أن الرئيس الفرنسي ديستان لا يزال يتحدث عن التدهور التاريخي للشيوعية الفرنسية إلا أن كل قادة اوروبا بدأوا يراجعون حساباتهم ، فديستان نفسه قام بعدة اتصالات خاصة مع اليسار تحسباً لأن يربح هذا اليسار الانتخابات العامة المقبلة في ١٩٧٨ . والمستشار الألماني شميدت الذي حذر الإيطاليين قبل قليل من « المساومة التاريخية » أجرى محادثة خاصة ومعلنة مع قائد الحزب الشيوعي الأيطالي « بيرلينغر»

أثناء اجتماع القمة الأخير لدول السوق الأوروبية المشتركة في روما . وتبنى حزب العمل الحاكم النرويجي مؤخراً برنامجاً سياسياً حث فيه على إشراك اليسار الأوروبي اللاتيني بالسلطة بطريقة ما . وحتى الولايات المتحدة نفسها بدأت أخيراً اتصالات رسمية مع الشيوعيين في ايطاليا وفرنسا مما استدعى احتجاج حكومتي البلدين ولم توقف أمريكا من إجراء مثل هذه الاتصالات مع الشيوعين الأسبان إلا الانتخابات القريبة .

إن اعلان مدريد قد أوضح ماهي«الشيوعية الأوروبية»وأشار ضمناً بالتالي إلى ماليست هي عليه ، فقد قال إن الشيوعية في اوروبا الغربية سوف تحترم تقاليد الغرب المتعلقةبحقوق الانسان بما فيها حق الانتخاب العام والديمقراطية السياسية والحريات الفردية . حتى لتبدو لغة هذا التصريح مماثلة جداً للغة قانون الحقوق الأمريكية ، مما جعل وسائل الأعلام الشرقية تتجاهله بعض الشيء، ولم تنشر نصه بالكامل إلا مجلة « نيوزدوتيش لاند » في ألمانيا الشرقية . وذهب عضو بارز في الحزب الشيوعي التشكيو سلوفاكي المؤيد السوفييت وهو « باسيل بيلاك » إلى حد اتهام المجتمعين في مدريد بأنهم خونة ، وذلك في اجتماع للجنة حزبه المركزية مما جعل مارشيه يجيب الصحفيين عندما سئل عن ذلك « إذا كانت هذه الملاحظات صحيحة فلنتأكدوا من أن رد فعلنا سيكون قوياً » . وعلق عضو قيادي من الحزب الشيوعي الفرنسي في أحد مجالسه الخاصة على ملاحظة اتهام بيلاك بقوله : « إن ذلك لايفاجئنا اطلاقاً ، فعلاقاتنا مع براغ ليست حسنة » .

إن السبب الظاهري لعقد اجتماع مدريد كان دعم الحزبين الشيوعيين الكبيرين الأفرنسي والإيطالي للحزب الاسباني الذي استأنف وجوده الشرعي بعد أربعين عاماً من السرية والمنفى. ولكن كان لهذا الاجتماع أهمية أوسع فهو محاولة من الأحزاب الثلاثة بتاريخها الطويل من التباعد عن بعضها البعض للاعراب عن اتفاقها ، وهي بهذا الاتفاق تبتعد كذلك عن شيء ما :(عن ماضيها المتميز بانضوائها تحت جناح السوفييت) . واللعبة في مدريد كانت كيف يمكن صياغة ذلك لأن هذه الأحزاب ارادت أن تجعل من اجتماع مدريد رمزاً لابتعاد الشيوعية في اوروبا الغربية عن اوروبا الشرقية بشرط أن لا تحرق كل الجسور بين الكتلتين . أو كما قال عضو في المكتب السياسي للحزب الشيوعي الأيطالي «إننا لم نذهب لمدريد لاستشارة أحد » . لقد كان على الشيوعية الأوروبية أن تميز نفسها بما يكفي لتقطع الطريق على اتهام اعدائها لها بأنها مجرد«تكتيك».ولكن بما لا يكفي ليصبح اجتماع مدريد رمزاً لانقسام«ثالث» أو على حد تعبير مارشيه مركزاً لدولية جديدة .

- ٢ -

إن اجتماع قمة كهذا كان مستبعداً قبل عامين فقط ، ليس بسبب فرانكو وإنما لأن وجهات نظر هذه الأحزاب كانت متباعدة بالرغم من اجتماعاتها المتقطعة التي أعقبت اجتماع بروكسل سنة ١٩٧٤ . وتعودت استعمال أوصاف ثابتة ازاء بعضها البعض ، فالشيوعيون الفرنسيون كانوا ستالينيين والإيطاليون انتهازيين واستخدم كلا الحزبين مثل هذه التعابير دون تردد أمام غير الشيوعيين ؛ واعتاد السنيور كاريللو أن يبدي – من مكتبة المتواضع في قلب باريس – دهشته من استمرار الحزب الشيوعي الفرنسي على خطه المتصلب بينما ظل أكثر تعاطفاً مع الحزب الشيوعي الإيطالي . وكان من المعروف جيداً أن نشاطات المنفيين الأسبان لم تمول من قبل السوفييت أو الأفرنسيين ولكن من الشيوعيين الإيطاليين والرومانيين .

فما الذي حدث بين ربيع ١٩٧٥ وربيع ١٩٧٧ ؟ . . إن الجواب معقد ، ولكي نحاول اعطاءه ، يمكن أن نضع بعض الملاحظات العامة ... فمنذ نيسان ١٩٧٤ اتجهت انظار الأوروبيين بخشوع تجاه البرتغال وانتهاء الفاشية فيها ولم تكن واشنطن أقل افتتاناً بما يجري مما جعل كيسنجر يتحدث عن نظرية «التطعيم» التي تقول بأن سيطرة الجناح اليساري على السلطة في البرتغال يمكن أن يكون لها نتيجة إيجابية تتمثل باضعاف الشيوعيين في بلدان اوروبا اللاتينية الأكثر أهمية . ومن المؤكد أن « كاريللو » و « بيرلينغر » أحسا بهذا الخطر ، فخلال انعقاد مؤتمر الحزب الشيوعي الإيطالي في آذار ١٩٧٥ حذر « بيرلينغر » الشيوعيين البرتغاليين من أن أساليبهم خطرة ، وقال كاريللو في محادثتين منفصلتين بمجالسه الخاصة في باريس « إن كانهال (البرتغالي) تجاوز الحدود ويمكن أن يجر فشله أو نجاحه نتائج مدمرة على اسبانيا » . ووصفه بأنه « رجل من الماضي عاش في السجن طويلاً » . أما الحزب الشيوعي الفرنسي فقد احتاج إلى ستة أشهر إضافية لينفتح عقله .

لم يكن للبرتغال أن تقود السياسة التي تم الاعلان عنها في مدريد بعد سنوات ثلاث ، ففي ايطاليا ، وبينما كان « بيرلينغر » يجتاز فترة نقاهة إثر حادث سيارة تعرض له ، استخدم وقته « للقراءة والتأمل » حول سقوط الليندي ، وعندما استعاد صحته من جديد في أوائل عام ١٩٧٤ اقترح على حزبه سياسة « المساومة التاريخية » التي تقضي بالاتفاق مع الديمقراطيين المسيحيين والتي هي نسخة عصرية من « كتلة غرامشي » التاريخية « وكتلة تولياتي المعادية للفاشية» . وقد تعلل « بيرلينغر » بأن الاشتراكية في ايطاليا لا يمكن بناؤها

بنسبة ٥١ ٪ من الأصوات وكان عليه أن يكتشف فيما بعد أن أصعب جزء من برنامجههو إقناع حزبه بمجرد كلمة « مساومة » .

وفي فرنسا حدثت كذلك تطورات ، فقد انتخب ديستان رئيساً في آذار ١٩٧٤ بنسبة تزيد ١،٤ ٪ فقط عما ناله المرشح الاشتراكي « ميتران » المدعوم من الشيوعيين ، فبرهن البرنامج الشيوعي — الاشتراكي المشترك والذي صيغ منذ عام ١٩٧٢ ، عن صمودهللامتحان ، وخلال هذه الانتخابات قام السفير الروسي«ستيبان تشيرفونينكو » بزيارة ، نشر الكثير عنها ، للمرشح جيسكار ديستان ليقدم له الدعم السوفييتي ضد ميتران ، فلم يغفر الحزب الشيوعي الافرنسي تلك الزيارة مطلقاً ؛ وحتى الآن يرفض مارشيه رؤية«تشيرفونينكو » ذي الخط العاشر الآخر بنظر الافرنسيين لأنه كان سفير السوفييت في براغ سنة ١٩٦٨ .

وفي اسبانيا حيث كان الممثلون لا يزالون خارج المسرح ، كانوا يتدربون على أداء أدوارهم . وأبرز شيء حول المرحلة الممتدة من خريف ١٩٧٣ إلى خريف ١٩٧٥ هو تزامن معين لأحداث مستقلة في أربعة أقطار مختلفة ... .الفاشية تنتهي في إيبريا بعد عقود طويلة ... بيرلينغر يصعد نجمه كنتيجة لمصير الليندي ... مارشيه يتهم « بخيانة » الحزب السوفييتي الذي خدمه الافرنسيون بكل هذا الاخلاص وعلى مدى كل هذه السنين.ويأخذ هذا التزامن معناه عندما نتذكر بأن أوربا هي الأقل عزلة بين القارات .

لقد شاهدت نفس هذه المرحلة بداية الأزمة الاقتصادية العالمية وعرف الحزبان الشيوعيان الافرنسي والايطالي بعد ذلك بقليل أن هذه هي فرصة لا يجوز أن تضيع . فسواء كانت هذه المرحلة بداية موت الرأسمالية أم لم تكن ، فهي على الأقل نهاية الرخاء الذي استمر سنوات طويلة والذي مكن المحافظين من البقاء في السلطة في اوروبا اللاتينية كلها ... وهكذا فإن الأزمة الاقتصادية والتي ضاعفت من حدتها موجة النصائح التي ربطت بين التجارة الدولية ، الأمريكية في الغالب ، وبين رسميين أجانب ، جعلت الشيوعيين يعتقدون أن زمانهم قد أتى خاصة وأنهم هم وحدهم الحزب نظيف اليد .

ولا يمكن تجاهل الأحداث داخل الاتحاد السوفييتي واوروبا الشرقية : فمع انحسار الذكرى الفيتنامية واحلال الهدنة في الشرق الأوسط فإن ليبراليي اوروبا أصبحوا يبحثون عن اهداف جديدة يهاجمونها . كانت تصرفات « بنيوتشة » في شيلي غنية عن التوضيح ، ولكن ما الذي كان يفعله هناك ما لا يجري في الاتحاد السوفييتي،فلم تسمح الأحزاب الشيوعية الفرنسية والإيطالية أو الأسبانية لنفسها بأن يتجاوزها منافسوها الاشتراكيون الذين لم

يغب قط عن بالهم أن يربطوا مابين مانتياغو وبراغ . وبينما لم يختلف انتقاد « برلنيغر » لموسكو كثيراً عن انتقادات « توغلياتي » القديمة لها فإن الأمر الجديد أن يحمل الفرنسيون الكرة ويبادروا برميها (تجاه موسكو) . فاتضحت في أوائل عام ١٩٧٦ . وبحلول انعقاد المؤتمر الثاني والعشرين لحزب الشيوعي الأفرنسي ، اتضحت النغمة المعادية للسوفييت في قرارات ذلك المؤتمر ، وكانت صارخة لدرجة جعلت « كيرلينكو » المبعوث السوفييتي الرسمي مضطراً لالقاء خطبة يدين فيها « معاداة السوفييت » أينما وجدت . وقد وجدها طبعاً في باريس .

إلا أن الحدث الذي يفوق بأهميته كل ما عداه بالنسبة للشيوعيين هو ازدهار سياسة « الوفاق الدولي » بين الشرق والغرب ،فالشيوعية لم تتفق في فرنسا أو ايطاليا،ولا في اسبانيا خلال الحرب الباردة ، والعودة لظروفها ستعمل فقط على عزل الشيوعيين من جديد كما حدث في فرنسا مثلا حيث لم يشف الحزب الشيوعي الفرنسي حتى الآن من أحداث براغ سنة ١٩٦٨ وقد تسببت تلك الأحداث في انهيار صحة « فالديك روسيه » بسببها ، خاصة وإنه كان هو الشيوعي الأول الذي بدأ خطوات تجريبية باتجاه قيادة حزبه بعيداً عن خطه القديم المتشدد خلال سنوات « توريز » .

إن الجو النفسي الذي ولده الوفاق الدولي ، وخاصة بعد مؤتمر الأمن الأوروبي ، جعل سياسات مثل « وحدة كاريللو الديمقراطية » « ومساومة بيرلنغر التاريخية » و « اتحاد مارشيه الشعب الفرنسي » أكثر قابلية للتصديق . إن هذه السياسات القائمة على الفكرة الحرام ، فكرة التعاون الطبقي ، تغدو مستحيلة إذا قسم الصقيع أوربا من جديد في مواجهة مأساوية بين الشرق والغرب ، بين الشيوعيين والديمقراطيين ، والوفاق الدولي ساعد شيوعيي اوربا الغربية كذلك على تلطيف سياساتهم الخارجية ، وبالتالي على توسيع قواعدهم السياسية داخل اقطارهم.فقد زال مطلبهم الملح بإنهاءحلف الاطلسي ، الذي اعتبر من غير مؤيديهم وكأنه دعوة للهيمنة السوفيتيه .

إلا أنه رغم هذا لايزال كثير من الناس يصرون على أن الشيوعيين مخادعون ، وانهم مهما تظاهروا باستقلا ليتهم، او حتى بعدائهم للسوفييت ، فانهم سيهرعون لتأييد السوفييت في حالة نشوب أزمة ما . ويتهمونهم بأنه لا يمكن الوثوق بهم اليوم أكثر مما كان ممكناً الوثوق بهم في سنوات الحرب الباردة عندما كان تولياتي وتوريز يؤكدان

علماً انه إذا دخل الجيش الأحمر إلى اوربا الغربية ليحارب الحلف الأطلسي فسيكون دور الشيوعيين ان يقاتلوا إلى جانب الغزاة .

وقد عالج الكاتب الشيوعي الايطالي سيرجيو سيغر مسألة « الخداع » هذه ، في مجلة « الشؤون الخارجية » عدد تموز ١٩٧٦ ، تحت عنوان « مسألة الشيوعيين في ايطاليا » . وحاجج بأن « الخداع » يغدو مستحيلا اليوم بسبب معرفة الشيوعيين لمصادر دعمهم ، قاصداً بذلك ، دعمهم من قبل الشعب ، وأشار ضمناً إلى أن لدى الشعب عداء موروثاً ضد السوفييت . وقد جعل كاريللو في مدريد المسألة أكثر وضوحاً بقوله : « في حالة مواجهة بين القوتين الأعظم فلن يكون لدينا وقت للاختيار لأن تدمير اوربا ذرياً سيتم . . . والسؤال المطروح الآن هو كيف نتجنب مواجهة ، نحن أولى ضحاياها ، وإن لم نفعل ، فسنذهب كلنا للجحيم » . وفي فرنسا لا تغيب ابداً قصة « الخداع » . فالعديد من المناقشات بين الشيوعيين وغيرهم تنتهي بمباراة صراخ حول براغ ، وحول من سيكون « هو ساك » الحزب الفرنسي او « بيلاك » ، ليدعو السوفييت للتدخل من باب « المساعدة الأخوية » . وعندما سئل جورج مارشيه في الربيع الماضي ، وفي مقابلة تلفزيونية عن هذه النقطة ، اجاب سائله : « إذا كنت تتحدث عن طلبنا المساعدة اشتراكية خارجية لمجابهة غزو تحاول فيه القوى الامبريالية تدمير الانجازات الاشتراكية في فرنسا ؛ فان الجواب هو أننا سنفعل كل ماهو ضروري للدفاع عن الاشتراكية » .

والسؤال المطروح ضمنياً هو ماإذا كان الشيوعيون الأووربيون يعتبرون ان نجاحهم الراهن يتناسب مباشرة مع ابتعادهم عن موسكو ، وماإذا كانوا مصممين على عدم إيذاء هذا النجاح حتى في حالة أزمة خطيرة توقظ لديهم حنينهم القديم الكومنترن. إذا كان الأمر كذلك فإن سياسة تعدد المراكز التي ينادي بها توليياتي تكون قد انتصرت بالطبع ولا يمكن « للخداع » أن يحدث . وعلى كل حال يظل كثير من الناس ممن لم يقتنعوا بذلك وهؤلاء لا يطرحون السؤال على طريقة سانتياغو كاريللو كخيار شجاع بين الشرق والغرب حين تبدأ القنابل بالتساقط ، وإنما كبداية لعملية تحييد لاوروبا الغربية تتوصل إلى انسحاب الولايات المتحدة وتقود بالتالي لسيطرة السوفييت وتحويل اوروبا الغربية إلى فنلندة. ويشير الدبلوماسيون الأمريكيون في الخارج منذ بعض الوقت إلى أنه على الرغم من انتهاج الشيوعيين الأوروبيين لسياسات مستقلة متفرقة في كثير من المناطق فإنهم نادراً ماينتقدون السياسة الخارجية للاتحاد السوفيتي .

ملاحظة تحذيرية: لا يزال أمام الأحزاب الشيوعية طريق طويل لتصبح أحزاب الأكثرية في أية أمة اوروبية غربية ، فالحزب الشيوعي الايطالي والذي هو أقوى هذه الأحزاب يمكن أن يكون قد وصل حده الأعلى بنسبة الـ ٤٣٪ من الأصوات التي ينالها ؛ وبشكل عام فإن الاوروبيين الغربيين ليسوا شيوعيين ، وإن النجاح الراهن الشيوعيين الاوروبيين لا يتناسب فقط مع ابتعادهم عن موسكو ولكن كذلك مع تخليهم عن سياسات الحرب الباردة وعن عقائد ديكتاتورية البروليتاريا والبروليتاريا العالمية التي فصلتهم عن الاشتراكيين منذ عام ١٩٢١ ؛ وفي الحقيقة فإنه كل مابقي مما جرت العادة أن يعرف بالأعمدة العقائدية الثلاثة للبلشفية هو المركزية الديمقراطية والتي يبدو أحياناً أنه حتى منها لم يبق إلا القليل .

ليس هناك من حزب شيوعي اوروبي سيصل إلى السلطة وحده ، وليس من المحتمل حتى أن يصل للسلطة كقوة مهيمنة في أي ائتلاف . ولن يكون الشيوعيون بمركز يمكنهم من فرض سياساتهم على أي كان إلا بالقوة ، الأمر الذي شكل مقتلا تاريخياً لهم في اوروبا الغربية ، لأن القوة تولد رد فعل لها ، وتقدم البرتغال مثالا مدهشاً لما قد يحدث لحزب يطلق النار أكثر مما ينبغي ، ولا يزال « ماريو سواريس » يسخر عندما يخبر كيف أن كيسنجر تنبأ له بأنه سيكون « كيرنسكي » البرتغال . هذه هي بعد كل شيء اوروبا الغربية بتراثها الديمقراطي وليست اوروبا الشرقية تحت ظل القياصرة .

(٣)

إن الأحزاب الشيوعية مثلها مثل الأحزاب الرأسمالية تنطبع عادة بطابع الشخصيات التي تقودها . في ايطاليا حيث ينتسب إلى طبقة المثقفين كل من « غرامشي » و «تولياتي » و « لونغو » و « برلينغر » وينحدر الأخير منهم من طبقة النبلاء ، فإننا نجد قليلا من العمالية في هذا الحزب بينما ينطبع بها الحزب الشيوعي الفرنسي .

وكانت الفاشية هي العامل المؤثر الآخر على الحزب الشيوعي الايطالي كما يقول «لوسيانو لاما » رئيس اتحاد العمال الشيوعي (C.G.I.L) ذي الثقافة الجامعية « إذا بدا حزبنا غريباً بعض الشيء فإن هناك أسباباً تاريخية لذلك » . لأن السنوات الطويلة من السرية أعطت هذا الحزب استقلالا مبكراً ، ومع أن غرامشي وتولياتي ذهب كلاهما إلى موسكو لكن الحديث عن الاتحاد السوفييتي لم يظهر في مؤلفات غرامشي ، بينما استعمل تولياتي منفاه في موسكو خلال الحرب العالمية الثانية ليطور أفكاره حول « كتلته التاريخية »

دون أن يمتدح البلشفية ؛ وقد اعترف بأنه إذا كانت الفاشية قد انتصرت آنياً في ايطاليا فإن ذلك ليس بسبب اغتصاب موسوليني للسلطة وإنما لأنه كان قادراً على تعبئة الجماهير في توحيد الايطاليين بغية انشاء ماأسماه تولياتي « إرادة جماعية شعبية وطنية » للشعب الايطالي . « وقد مكن هذا الالحاح لخلق اتفاق وطني ايطالي ، مكن الحزب من التغلغل في الحياة الايطالية بدلا من دفعه ليصبح مجتمعاً مضاداً معزولا كما حدث للحزب الشيوعي الافرنسي . هذا الالحاح ميز الحزب الشيوعي الايطالي منذ انشائه عام ١٩٢١ واتفقت المعارك المبكرة التي خاضها مع المطالب القومية . إن غرامشي المثقف النحيل والمفتون بكل من بيرغسون وماركس ، كان في الحقيقة مرشح الوسط للمركز القيادي الأول في حزبه بين قومية « بورديغا » وحنين « تاسكا » للأممية الثانية .

إلا أنه على الرغم من الصورة الليبرالية الراهنة للشعب الشيوعي الايطالي فلا بد من التساؤل حول ماضيه خلال الحرب الباردة ، حيث حلق مع الصقور ، واحتاج إلى سنوات طويلة ليكتشف سنة ١٩٥٦ فضائل « تعدد المراكز » الشيوعية بعد أن أدان تيتو بعنف سنة ١٩٤٩ . وأكثر من ذلك فقد كان لسياسة تعدد المراكز لدى تولياتي حدودها التي لم تكن لتمتد لتشمل اوروبا الشرقية إذ أن حزبه أيد سحق الاتحاد السوفييتي التمرد الهنغاري سنة ١٩٥٦ .

ويبدو أن الشيوعيين الأوروبيين لا يقيمون وزناً كبيراً اليوم لهذا الماضي لأنه لا يهمهم قياس عمق الماء تحت الجسور ؛ فعندما سئل جورج مارشيه في مدريد عن السبب الذي يمنع الشيوعيين الأوروبيين من اتخاذ موقف أقوى لصالح حقوق الانسان في اوروبا الشرقية أجاب : « إننا لسنا هنا لتصدر أحكاماً جماعية على أحد . لقد تعلمنا هذا الدرس من الماضي فقمنا ، منذ وقت ليس بالطويل ، بإدانة تصرفات عصبة الشيوعيين اليوغسلاف وأصدرنا حرماناً بحقها ، لقد كنا مخطئين بذلك ولن نكرر الخطأ من جديد » .

وعندما طلب إلى بيرلنغر التعليق على فترة الحرب الباردة أجاب « بإن فرضيات العودة إلى الحرب الباردة تبدو لنا غير معقولة ؛ وحتى إذا ظل العالم يمر بفترات دفء وفترات صقيع فإن الوفاق الراهن يناسب الحالة الموضوعية إلا إذا حدثت كارثة لا يمكن التكهن بها » . إن مايريد الشيوعيون الاوربيون قوله واضح على أية حال . لقد انقضت الحرب الباردة والزمن الحاضر هو موضوع آخر

نال الحزب الشيوعي الايطالي ٣٤٪ من أصوات الناخبين فتوج بذلك تقدماً مضطرداً

في قوته الانتخابية خلال ٢٥ عاماً فاصبح أقوى حزب شيوعي في أي بلد ديمقراطي واقتربت شعبيته من الحزب الديمقراطي المسيحي الذي حصل على نسبة ٣٨٪ من الأصوات ، واستطاع دفع الأحزاب الاشتراكية المنغمسة على نفسها إلى دور ثانوي في السياسة الايطالية . وتمكن هذا الحزب من أن يصبح كذلك بتوسيع قاعدته خارج نطاق البروليتارية ولتشمل ذوي الياقات البيضاء وبرهن عن سلوك مسؤول على مستوى البلديات حيثما شارك بإدارتها ، ولم تثقل كاهله الفضائح والرشاوي التي لازمت الديمقراطيين المسيحيين : وانتهج على الصعيد الاجتماعي سياسة تصعيد للمجتمع الايطالي حول قضايا الطلاق والإجهاض محافظاً على انفتاح عصري وغير طبقي حول معظم القضايا الكبرى التي تواجه ايطاليا اليوم . وعلى الصعيد الاقتصادي فإنه يقف على يمين الحزب الاشتراكي الفرنسي . ويقول لوسيانو لاما ، الناطق الاقتصادي باسم الحزب : « إننا لا نحب التأميمات والقروض السهلة أكثر مما يحبها سوانا . ونحن كذلك ضد التضخم . ولكننا نؤيد تخطيطاً أكثر وضماناً للطلب ، ونرى أن مهمة الحكومة هي تأمين الأسواق والسيطرة على تأرجح الدورة الاقتصادية » حتى ليمكن القول بأن الحزب الشيوعي الايطالي أصبح قوة محافظة كما برهنت أحداث الربيع الفائت ! حيث قادت مجموعات يسارية متطرفة أعمال الشغب في المدن التي يديرها الشيوعيون ، وتعرضت بالضرب للوسيانو لاما المذكور عندما حاول أن يخطب بالطلاب في جامعة روما . فهذا الحزب لديه مبررات كافية ليحذر من اليسار المتطرف .

ويقبل الحزب الشيوعي الايطالي مخاطرة يتردد الفرنسيون كثيراً عندما يريدون تجربتها وهي أن المساهمة في السلطة في أوقات حرجة غالباً ماتعني المساهمة في الفشل ، وبينما دمر الاشتراكيون الايطاليون انفسهم بسبب اشتراكهم بالحكم لعشر سنوات مع الديمقراطيين المسيحيين فإن الشيوعيين الايطاليين كانوا مرتاحين في مقاعد المعارضة ؛ فلماذا إذن يسعى هؤلاء للوصول إلى السلطة ؟ . . إن جورج مارشيه الفرنسي هو الذي قدم أحسن إجابة عندما كان يدافع عن خطه الجديد الذي تبناه المؤتمر الثاني والعشرون لحزبه في السنة الماضية إذ قال « إن ممارسة دور في توجيه المصالح العامة هو الطموح المشروع لكل الأحزاب السياسية ، فلماذا إذن لا يحرك هذا الطموح أحزاباً أخرى ولا يحركنا » .

(٤)

إن الطموح هو نقطة البداية في أي تحليل لسياسة الحزب الشيوعي الفرنسي الراهنة ؛ إنه يريد السلطة مع أن الأمر لم يكن دائماً كذلك . وفي الحقيقة فإن تطلعه إلى السلطة

لا يمتد لأبعد من خريف عام ١٩٧٥ بعد أن خسر سلسلة من الانتخابات الفرعية لصالح زملائه الاشتراكيين فبدا عندئذ وكأن لديه أفكاراً جديدة حول استراتيجية تحالف اليسار ؛ وتحدث عناصر حزبية سياسة مارشيه محتجة بأن مجيء « فرانسوا ميتران » إلى الحكم سيشكل خطراً مميتاً ليس بالنسبة للأكثرية الحكومية بمقدار ماهو بالنسبة للحزب الشيوعي نفسه . وأن هذا التحالف يشكل خطر إبقاء الحزب الشيوعي الفرنسي حزب الـ ١٥٪ وتساءل متحدو مارشيه عما إذا لم يكن من الافضل للحزب الشيوعي الفرنسي أن يكون الأول في المعارضة بدلا من تكملة عددية لهؤلاء الذين في السلطة . وقد شكلت هذه الفترة أخطر تهديد لمارشيه ، وعندما استطاع تجاوزها أصبح قادراً أن يضع حزبه على طريق التغيير الأكثر بروزاً.في نوفمبر ١٩٧٥ زار مارشيه روما ووقع اعلاناً بالتضامن مع بيرلنغر ، ويشكل هذا الاعلان رمزاً التغيير بالنسبة للحزب الشيوعي الفرنسي ، يدل على ذلك وصف الافرنسيين له بأنه « تاريخي » بينما حرص الأيطاليون على تجنب هذه الصفة . واعقب ذلك في نفس الشهر الاجتماع التحضيري للقاء القمة الشيوعي الذي انعقد في الصيف اللاحق فيما بعد. ففي هذا الاجتماع التحضيري ، في برلين ، تحول الحزب الشيوعي الأفرنسي عن موقفه المؤيد للسوفييت والألمان الشرقيين،إلى موقف أيد فيه الأحزاب الرومانية واليوغوسلافية والايطالية والاسبانية ، والتي كانت تختلف في نقاط رئيسية كثيرة عن السوفييت .

وبعد ثلاثة اشهر – عقد الحزب الشيوعي الافرنسي مؤتمره الثاني والعشرين بعد أن هيأ له على مدى اسابيع ، على أنه مؤتمر تاريخي . والحدث الذي استدعى ذلك كان تخلي الحزب عن مبدأ ديكتاتورية البروليتاريا ، الأمر الذي كان واقعياً عديم المعنى ، لأنه – باستثناء الألبان – لم يعد يدافع أي كان عن هذه النظرة البائدة بما فيهم كانهال قائد الحزب الشيوعي البرتغالي . ومع ذلك فإن اسقاط كلمة الديكتاتورية أصبح بالنسبة لحزب الشيوعي الافرنسي رمزاً للتغير ، ونقطة تحول ، وأعلاناً عن الاشتراكية بألوان فرنسية .

إن تعليقات الشيوعيين الأوربيين على نقطة التحول الافرنسية جديرة بالملاحظة ، فالايطاليون والاسبان يناقشونها بكثرة ، مع إن نقاشاتهم حولها ليست للنشر ، كعادتهم عندما يتكلمون عن مثل هذه الملاحظات « الأخوية » فهم متشككون جداً بالموقف الأفرنسي الجديد ، وقد عبر عن هذا التشكك قيادي شيوعي ايطالي بقوله : « ان تاريخ حزبنا هو تاريخ مستقل ، وقد توصلنا إلى مواقفنا عبر نقاشات علنية ومفتوحة تستطيع أن تقرأ عنها في كتب غرامشي ولونغو واماندولا ، بينما يصر الفرنسيون دائماً على السرية . ، فلم

أو اطلاقاً مناظرة بين مارشيه وبول لوران مثلا تتعلق بمؤتمر تور لعام ١٩٢١ ، لذا وبصراحة فقد صدمتنا سرعة التغيرات الفرنسية لأن القفزات لا تصنع التاريخ » .

ويكشف هذا التصريح عن عناصر الحسد والتنافس والخوف المفضي من فرنسا لأن أحد القيود التي تحد بالتأكيد من امكانات الشيوعية الأوربية مفروض بالقومية . إن الشيوعيين الايطاليين والاسبان ليسوا أقل من سواهم تخوفاً من السيطرة الأفرنسية . وكان يكفي مراقبة مارشيه وهو يسيطر على برلنغر وكاريللو في مدريد حتى يتكون هذا الانطباع .

وعلى كل حال فإن الايطالي الذي اقتبسنا منه أعلاه يمكن أن يكون خاطئاً ، فالحزب الشيوعي الافرنسي قام بقفزة هامة ، وإذا كان الايطاليون يشعرون بالحسد لأن موقفهم الأكثر تحرراً بين الشيوعيين الأوربيين هو الآن مهدد ، وهذا مفهوم من طبيعة الأشياء ، إلا أنه ليس هناك سوى دلائل قليلة على أن التغيير الافرنسي هو مجرد تاكتيك ، وإن الحزب الشيوعي الافرنسي « سيخدع » بأكثر مما سيفعل سواه ، ولقد اتخذ الحزب الافرنسي طريقاً آخر إلى مدريد ، ولكنه ، مثل غيره وصل إليها أخيراً .

إن الحزب الشيوعي الفرنسي مطلع بالتأكيد على آراء منتقديه ، وقد أجاب أحد أعضاء لجنته المركزية على ذلك بقوله : «من الخطأ أن يعتقد أي انسان أن نقطة تحولنا لا تمثل سياسة جدية بعيدة المدى ، فليس هناك من شيء تاكتيكي حول هذا . » وعندما سئل عن العنصر المنفرد الذي لعب أكبر دور في توصل حزبه إلى نقطة التحويل هذه أجاب بتحليل دياليكتيكي طويل كيف أن الشيوعية لم ترفض التغيير اطلاقاً ثم توصل إلى السبب الحقيقي بقوله : « كما أن هناك من يتحدث عن مشكلة استنزاف السلطة تماكين ، فهناك حقيقة استنزاف المعارضة للمعارضين » .

إن استنزاف المعارضة لأصحابها ، بمعنى أن حزباً ما لايستطيع البقاء في المعارضة إلى الأبد دون أن يخسر قابلية الوثوق به ، تحتل تفكير الحزب الشيوعي الافرنسي اليوم ، فالرجال الجدد الذين اتى بهم مارشيه لجنة المركزية والمكتب السياسي ليسوا ستالينيين من عهد توريز ، وقد انتخب ٦٦ عضواً أي أكثر من نصف أعضاء اللجنة المركزية الـ ١٢١ ، بعد عام ١٩٧٠ وثلاثة اعضاء من اللجنة فقط لا يزالون فيها منذ ما قبل الحرب العالمية الثانية ، ومتوسط عمر اعضاء المكتب السياسي هو خمسون سنة ، انتخب عشرة منهم بعد ١٩٧٠ ، وتبين هذه الأرقام إن من يقود الحزب اليوم هم رجال البرنامج العام ، وإن ذلك البرنامج الموقع مع الاشتراكيين في ١٩٧٢ هو برنامج لحكومة وليس برنامجا لمعارضة .

إن هذا البرنامج العام هو الذي يجعل الوضع الافرنسي اليوم مختلفاً عن أي وضع سواه ، لأنه ينطق – بطبعته الشيوعية وصفحاته الـ ١٨٥ – بتجديد بارز ، فيتحدث عن شكل حكم اليسار لفرنسا بينما يترك جانباً الصعوبات المحتملةالتي ستجابهها حكومة اليسار مثل القضايا الدستورية والعلاقات مع رئيس ينتمي للوسط والانهيار المحتمل للفرنك والمشاكل التي ستنجم داخل السوق المشتركة وحلف الأطلسي . كما يغض النظر عن كل الاختلافات بين الاشتراكيين والشيوعيين أنفسهم .

وكلا الحزبين يعيد النظر حالياً في هذا البرنامج استعداداً للانتخابات العامة ، ولكن هنالك حقلين أساسيين لدرجة تجعل تجنبهما مؤكداً من قبل الحزبين مع أهميتهما الحاسمة لنجاح مشروع حكم اليسار وهما : الدفاع وتسيير العمال للاقتصاد ذاتياً . إن تحليل هاتين المشكلتين يقع خارج نطاق هذا البحث ، فحول التسيير الذاتي مثلا فإن الاشتراكيين يريدون وضع المؤسسة الخاصة في أيدي العمال بينما يريد الشيوعيون تسليمها لبيروقراطية الدولة . أما مسألة الدفاع فقد تكون أسهل لأن الحزب الشيوعي طور موقفه مؤخراً بقبوله مبدأ قوة نووية ضاربة ؛ وقبوله هذا يحوي منطقاً يدعو للاعتقاد بأنه قد يتحول إلى حزب قومي يقبل فيه مبدأ القوة النووية المستقلة طالما لم يتم التوصل لنزع سلاح عالمي . ويظل الشيوعيون على هذا أكثر من الاشتراكيين ميلا للانحياز لتوجهات تظل مفضلة لدى بلدان حلف وارسو مثل أحلاف غير عدوانية والتعهد بعدم البدء باستخدام السلاح النووي وفكرة أوروبا وسطى منزوعة السلاح النووي وغير ذلك .

يرتدي الحزب الشيوعي الفرنسي ملابس التغيير بمشقة ، ويظهر ذلك على صور متعددة مثل استمرار القيادة على لغة الصراع الطبقي التي تستخدمها لمواجهة تذمر القواعد ، وظهور مقالات متشددة أحياناً في صحافة الحزب ، وترحيب العمال « بأندريه كيريلينكو » عضو المكتب السياسي السوفيتي . إن هذا يكمن في أن الحزب الافرنسي هو حزب عمالي أساساً . ولكن المهم أنه يقوم بالتغيير على كل حال . ولقد وضع مارشيه في المؤتمر الثاني والعشرين المشار إليه بأن نسبة البروليتاريا تتناقص في المجتمع ، والمسألة بالنسبة لحزب الافرنسي هي أنه إما أن يكسب انطلقة الجديدة من ذوي الياقات البيضاء ؛ تقنيين ومكتبيين ، أو أن الشيوعية وليست الرأسمالية هي التي ستنتهي في مزبلة التاريخ الفرنسي .

- ٥ -

إن الحزب الشيوعي الأسباني كزميله البرتغالي هو بالطبع الأخ الأصغر للشيوعية الأوروبية ،

وقد استمر الحزبان على قيد الحياة بالرغم من الاضطهاد والحياة السرية.وأخذت الفاشية منهما مزيتهما . فمع انتهائها وجد الحزبان نفسيهما ضعيفين . إلا أن الضعف قادهما لتبني سياسات متضادة بكل معنى الكلمة . فبينما يقوم البرتغاليون بمحاولة لينينية مندفعة للوصول إلى السلطة يبدو الأسبان معتدلين جداً بحيث وقفوا على يمين الأشتراكيين حول بعض القضايا مثل قبولهم للملكية التي لا يشعر الاشتراكيون بأنهم مجبرون على تبنيها .

وليس هناك من شك حول معاداةسانتياغو كاريللو للسوفييتية هذا العداء الذي لم يخفه قط وقد دعمت موسكو منافسه « انريكة ليستر » في أواخر الستينات مكافأة له على تأييده لغزو براغ سنة ١٩٦٨ بينما أدان كاريللو منذئذ ذلك الغزو ، وطور أفكاره الخاصة حول الشيوعية في اسبانيا التي نادراً ما تأخذ الاتحاد السوفييتي باعتبارها وأعلن أمام الاجتماع الأول للجنة المركزية في نيسان بأن « ثمرة سياساتنا المعتدلة كانت حصولنا على الشرعية » وتحدث عن الانتقاد الذي تتعرض له سياساته فقال بأن « أي نوع من التكتيك الطليعي لن يؤدي إلا إلى ردود أفعال ما في هذه المرحلة التي مازالت أمتنا تعيش فيها في الماضي » . وقد أعلنت هذه الملاحظات علناً كما جرى التصويت في اللجنة المركزية علناً ولم يتغيب من أصل ١٣٢ عضواً إلا عشرة أعضاء بسبب قبول الحزب للعلم الوطني وقبوله بالملكية بدلا من العودة لعلم الجمهورية بين أعوام ١٩٣١ – ١٩٣٩ – .

إن الحزب الأسباني يباشر نشاطاته من موقف ضعف كبير ربما كان أشد من ضعف الحزب البرتغالي الذي ربح ١٢ ٪ فقط من أصوات الناخبين في أول انتخابات حرة عام ١٩٧٥ . وأن تصرفات كاريللو تنسجم تماماً على ماتعود أن يقوله من متاد في باريس فهو يركز كل همه على تجاوز ذكريات الحرب الأهلية المرة وتجاوز آثار الدعاية الفاشية على مدى أربعين عاماً التي ألقت مسؤولية هذا الحرب حصراً على عاتق الشيوعية والاتحادالسوفييتي .

من المؤكد أن هناك معارضة لكاريللو داخل صفوف حزبه تتمثل بتيار ضمن المثقفين وآخر بين الطبقة العاملة مثل « مارسيلينو كاماتشو » الذي يعتقد بأن الحزب لايستفيد بشكل كاف من التوترات المتواصلة في إسبانيا ولا حتى من الفوضى التي رافقت الانتقال من الفاشية إلى الديمقراطية . وقد وصلت معارضة كاريللو لدرجة انتشار شائعات كثيرة حول امكانية استبداله ولكنه بدا قوياً وحازماً بمركزه القيادي لدرجة أنه تمكن من دعم بعض من طردوا من المكتب السياسي سنة ١٩٦٥ مثل المؤرخ « فرناندو كلودين » وكاتب السيناريو « جورج سيمبرن » .

وترد قيادة كاريللو على منتقديها بأن الوضع في إسبانيا ليس فوضوياً وإنما على العكس من ذلك برهنت الحكومةعن دهاءكبير أ أكثر مما كان يظن اليسار وأن السرعة التي انتقلت بها أسبانيا بقيادة الملك ورئيس الوزراء سواريس من الفاشية إلى الديمقراطية كانت سرعة مدهشة .

وبينما كان فرانكو يقترب من الموت في عامي ١٩٧٤ – ١٩٧٥ شكلت المعارضة من شيوعيين واشتراكيين وديمقراطيين مسيحيين ائتلافين وتيسين تبنى كلاهما الديمقراطية كمطلب ونادى بسياسات تطالب « بالتفجر الديمقراطي»معلنين ذلك بأنه لم يحدث اطلاقاً أن نجحت حكومة ديكتاتورية بأن تتحول إلى حكومة ليبرالية .

وقد أعتقد هذان الائتلافان أنه لن يكون هناك تعاون مع الملك وحكومته بعد زوال فرانكو ، إلا أن الملك ورئيس وزارئه سواريس عملا بالضبط الشيء الذي قالت المعارضة انهما لا يستطيعانه مما اضطر المعارضة لاسقاط فكرة التفجر (أو الثورة الديمقراطية)من خططها وتخليها عن مقاطعة الحكومة التي أعقبت فرانكو .

إن سياسات كاريللو تتضمن في الحقيقةشيئاً أبعد مما يمكن أن يدعي تحليلا موضوعياً للوضع الراهن . ففي كتابه الجديد « الشيوعية الاوروبية والدولة »يوضح تماماً بأن مايريده لأوروبا الغربية هو نوع من الاشتراكية الاقليمية الآخذة بالقيم التقليدية للثقافة الغربية والمتضمنة تحالفاً مع كل القوى التقدمية . وكأنه بذلك – وهو ابن لقائد اشتراكي لحركة الشبيبة الأسبانية في أوائل الثلاثينات – يريد طمس ذكريات الانقسام الشيوعي–الاشتراكي لعام ١٩٢١ والذي امتد تقريباً لكل بلدان اوروبا الغربية . وهو يذهب أبعد كثيراً من من المدى الذي يذهب إليه برلينغر ومارشيه بالطبع بتبنيه لاستراتيجية طويلة الأمد تتطلع إلى اوروبا الغربية في وقت مستقبل كأخوة اشتراكية عظيمة تقوم على الليبرالية والتقدمية ، وعلى ثقافة لا تتقارب إلا بقدر ضئيل جداً مع ما يفعله شيوعيو أوروبا الشرقية .

ومن الممتع أن يراقب الانسان الحزبين الشيوعيين الأسباني والبرتغالي في السنوات القادمة ليرى من منهما كان محقاً ، لأن كاريللو بالنسبة لكانهال ليس أكثر من متآمر سيسقطه التاريخ الشيوعي طي النسيان . أما بالنسبة لكاريللو الذي يستطيع كذلك أن يحلل التاريخ مثل كانهال فإن هذا الأخير هو الذي لم يستطع طلاق الماضي . وبالمناسبة فإن كانهال قد أوضح غيابه عن قمة مدريد بأنه لم يدع إليها وقال أنه سمع بها فقط أثناء رحلة كان يقوم بها إلى إيطاليا لعقد اجتماع ثنائي مع الحزب الشيوعي الأيطالي .

لقد برز كلا الحزبين الاسباني والبرتغالي من الفاشية بحنين قوي إلى الاعتدال . ففي اسبانيا بينت استطلاعات الرأي أن اليسار الاسباني من شيوعيين واشتراكيين سينال أكثر من ٣٠ ٪ من الأصوات ، ومشاكل اسبانيا لا تتعلق فقط بذكريات الحرب الأهلية ولكن كذلك بالاقليمية الاسبانية القوية خاصة في كاتالونيا وقيسطاما وبأن اتحادات العمال منقسمة على نفسها وضعيفة ، ومع أن هيئات مفوضيات العمال التي يقودها الشيوعيون هي الأقوى في اسبانيا ، إلا أن اتحادات الاشتراكيين والمسيحيين لا يمكن تجاهلها . وعلى كل حال فإن السلاح العمالي لا يستعمل إلا بحذر شديد لأن الجيش الأسباني أبدى حساسية فائقة تجاه الوجود الشيوعي ولأن الجيش وليست الأجنحة السياسية قد يبرهن على أنه هو القوة الحاسمة في تطور الديمقراطية الأسبانية .

— ٦ —

خرجت الأحزاب الشيوعية الثلاثة من مدريد مسمية نفسها الشيوعية الاوروبية ، لأنها ارتأت أنه على الرغم من عدم الدقة الجغرافية لهذه الكلمة ، فإنها تظهر أن الشيوعية الأوروبية ستكون مختلفة عن غيرها . ولقد فسر برلنغر ذلك بشكل أوضح في مدريد فقال : « إن ماند سمي بالشيوعية الأوروبية هو ثمرة الجهود التي قام بها كل منا بشكل منفصل ، مع الأخذ بعين الاعتبار ظروف استغلال الطبقة العاملة في كل قطر من اقطارنا ومصالح العمال ، وكذلك مالدى الأقطار المتطورة في اوروبا الغربية من أشياء مشتركة . وليس من شأننا ماإذا كان تأثير هذه الجهود سيمتد فيما وراء حدود أوروبا الغربية أيضاً » .

لقد قيل الشيء الكثير عن فشل الشيوعيين الأوروبيين بإصدار تصريح قوي حول حقوق الانسان في اجتماع مدريد . ولقد لوحظ بأن « جيوفاني سيرفيتي » عضو الأمانة العامة لحزب الشيوعي الأيطالي التقى مع القائد السوفيتي « بوريس بوناماريف » في موسكو قبل أن تعقد الجلسة التحضيرية الأولى للشيوعية الأوروبية في مدريد بعشرة أيام وقبل اجتماع القمة بخمسة أسابيع . وقيل في تلك الفترة بأن موسكو قد حذرت الحزب الشيوعي الايطالي بعبارات قاطعة بأنه سترتب نتائج وخيمة على عداء السوفييت في مدريد . ولقد كبح الايطاليون أكثر من الفرنسيين — كما يقال — جماح كاريللو .

ومع ذلك ، فإن من المشكوك فيه أن الموضوع كان بهذه البساطة. ولقد كانت الدلالات واضحة جداً بأن الأسبان لم يريدوا إحداث قطيعة علنية ولا ضرورة لها ، مع موسكو . حتى الفرنسيين الذين لديهم من الأسباب حالياً أكثر مما لدى الإيطاليين اظهار بعض العداء

السوفييت ، يقولون بأن استثارة موسكو لم تكن واردة على الاطلاق . أما كاريللو فقد قال علناً في مؤتمر صحفي في مدريد « لم يعقد هذا الاجتماع ليكون تحدياً لأحد ... . وخلافاً لأقوال بعض الصحف فإننا لا نحدد هويتنا باتخاذ مواقف سلبية تجاه الآخرين » .

وعلى الرغم من أن الأحزاب الثلاثة ترتاح كثيراً للقبا الجديد ، فإن مواقفها بالنسبة لمواضيع متعددة ، بعيدة عن أن تكون متماثلة . فلقد توصلت إلى توحيد وجهات نظرها حول كيفية الوصول إلى السلطة في اوروبا الغربية ، وما الذي ينبغي على اليسار أن يفعله حالما يستلم السلطة . ولكن هناك اختلافات مهمة بعض الشيء فيما بينها . فنظراتها إلى « مركزية الديمقراطية » والانضباط الصارم ، تختلف كثيراً بعضها عن البعض الآخر ، فالحزب الفرنسي يؤمن بمركزية قومية سياسياً واقتصادياً أقوى بكثير مما يؤمن بها الحزبان الآخران . والحزب الايطالي هو المدافع الأقوى عن السوق الأوروبية المشتركة ، والاسباني هو الأجرأ بالدفاع عن وحدة مصالح اوروبا الغربية بقبوله لسياسة عملية يمكن أن تؤدي إلى مصالحة مع الاشتراكيين وهو ينشىء بذلك ، من حيث الواقع ، مركزاً اقليمياً ثالثاً للشيوعية أي انقساماً جديداً .

يجب أن تعتبر الشيوعية الاوروبية احدى ثمرات الوفاق الدولي وروح هلسنكي؛ ومن المحتمل ، من وجهة نظر استراتيجية صرفة أن تصبح الشيوعية الأوروبية عامل زعزعة للاستقرار الراهن ، الأمر الذي يوضح هذا العداء الذي تبديه تجاهها كل من الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي على حد سواء . ولا يستطيع أحد أن يتأكد ما إذا كانت ستخلخل النظام في اوروبا الشرقية بأكثر مما ستربك العلاقات الأطلسية أو العكس . وليس هناك في هذا المجال سبب يدعو للاستنتاج بأن الشيوعية الأوروبية يمكن أن تعرض الوفاق الدولي نفسه للخطر ، لأن أصحابها أنفسهم يبدون تفهماً لضرورة الحذر في السياسة الخارجية . ولقد وضعوا هدفهم بأنه التوصل إلى نوع من « التفكك المحسوب » للكتل خلال حقبة طويلة من الزمن . وينفي كل منهم بشدة بأنه سيؤيد في أي وقت سياسات يمكن أن تؤدي بأوروبا الغربية للوقوع تحت سيطرة قوة خارجية وخاصة الاتحاد السوفييتي .

وفي النهاية فلا مفر من أن يجني أحد هذه الأحزاب – إن لم يكن كلها – ثمار السياسة الجديدة ، ولعل ذلك أفضل للجميع وخاصة لأوروبا الغربية ، فهذه التجربة يجب أن ترى النور قبل مرور وقت طويل ، لأن الانطباع السائد حالياً هو أن كل بلد في اوروبا الغربية ينتظر أن يسقط غيره تحت قبضة الشيوعية . لقد ساهم الاستثناء المنظم لليسار من الحكم ، في أزمات اوروبا اللاتينية ولم توضع سياسة التلقيح قيد الاختبار بعد ، إلا أن هناك شيئاً مؤكداً وهو أن سياسة « الحجر » على الشيوعيين لم تفلح .

الأصالة في الفن

عرض وتعريف ومنهاج

د. عفيف بهنسي

ليست مسألة الأصالة في الفن ، عرضاً في حركة البعث القومي التي يعيشها العرب اليوم ، ولذلك فإن معاودة الحديث فيها وتكرار ذلك دليل على مدى أهمية هذه المسألة في بناء الشخصية العربية الحديثة.

ونحن هنا في هذه الدراسة نحاول استقصاء ماتم في نطاق هذه المسألة منذ أن طرحت في بداية الستينات ، وكنا وراء هذا الطرح بموقف ثابت ، ثم تابعنا تطور هذه المسألة في آراء الفنانين والكتاب وفي اهتمامات الهيئات والمنظمات ، حتى أصبح لدينا اليقين أنها أصبحت قضية أساسية يعيشها أكثر الفنانين والأدباء والمفكرين على اختلاف وجهات النظر فيها وقوة الانتماء اليها.

ان مسألة الاصالة وجدت مكانها الصحيح على الأرض العربية ليس فقط بفعل ظروف الفعل السياسي المتحرر ، بل كأساس قومي لتحديد شخصية متفردة للثقافة الجديدة في البلاد العربية.

ان حقيقة القومية لاتظهر فقط من خلال التسمية أو وحدة اللغة ، بل انما تظهر من خلال وحدة الشخصية الحضارية. فاذا كانت هذه الوحدة الحضارية قائمة في التاريخ فان

تحقق وجودها موحداً في الحاضر ، بعد تلك الأحقاب المظلمة من الانحطاط والسيطرة الأجنبية ، هو المسألة الأساسية التي يجب جعلها هدفاً لبرنامج العمل القومي.

وفي مجال الفكر والفن ، وهما مظهر الحضارة، كانت الأصالة هي الشرط اللازم لتحقيق الوحدة الحضارية ومن ثم لتحقيق الوجود القومي الجديد.

بين العالمية والقومية

عندما نطرح مسألة الأصالة في مجتمعاتنا الثقافية فان الموقف منها تحدده النزعة القومية التي يتبناها فنان ما أو أديب ما، ولكن لابد من القول إن هذه المسألة تبقى أكثر أهمية في دول العالم الثالث التي تريد أن تستعيد وجودها الحضاري بعد أن استردت حريتها . وهي ضعيفة الظهور في أوربا التي تمارس اليوم أنماطاً من الفن والفكر تبتعد أكثر فأكثر عن تقاليدها وتراثها الذي تأكد في عصر النهضة وحاول بعثه نابليون في القرن الماضي، قرن القوميات.

بيد أننا اذا وجدنا الآن جيلا من المثقفين يؤمن أكثر ابنائه بالأصالة كمنطلق شرعي لمشروعية العمل الابداعي، فان هذا الموقف مازال يتعرض لمعارضة من أطراف متعددة، فثمة مناهضة تأتي بفعل زخم التيارات الفنية الفردية في الغرب، والتي جعلت مقاييس الفن المعاصرة تطغى على الأذواق بطغيان السياسة الغربية وثقافتها. وهذا هو مطعن هذا الاتجاه الذي يتوضح بسرعة، ويؤول الى اضعاف هذه المناهضة.

وثمة مناهضة تأتي عن عقيدة راسخة بعالمية الفن والأدب وبضرورة فتح النوافذ أمام جميع مظاهر التراث العالمية لاستخلاص شكل من اشكال الابداع المتعصرن.

ان أصحاب هذا الرأي يعتمدون على طبيعة الفن كلغة مقروءة تتجاوز الحدود الأقليمية والقومية. وهو بذلك نشاط مشترك بين الناس جميعاً، هو لغة عالمية وممارسة انسانية لامحل فيها للخصوصية والهوية المحددة ، وهو بذلك تجاوز عن اللغة التي مازالت اقليمية محددة.

لاشك ان الفن يمتاز بمقدرته على أجتياز الحدود ولكنه لايجد له محلا في تقدير الناس مالم يعلن عن هويته.

صحيح أن الفن صيغ مقروءة من الناس جميعاً على اختلاف لغاتهم ، وهذه ميزة هامة يتصف بها الفن ويمتاز فيها عن الكتابة واللغة، ولكن هذه الصيغ تبقى ضمن حدودها الشكلية والجمالية، اذا هي لم تنتسب الى ارومة تاريخية وحضارية تحدد شخصيتها.

ان الفن يختلف عن الصناعة والعلم ، فهي وسائل تقنية تسد حاجات الناس المتزايدة لاستقرار حياتهم ولكن الفن مظهر يتجسد فيه فعالية أمة او مجموعة بشرية، هو مظهر لحضارة قومية محددة، تغني بازدهارها التاريخ والحضارة الانسانية كلها. وعلى هذا فان العلم يتصف بالعالمية بحكم ارتباطه بالعقل الانساني وبحاجات الانسان أما الفن فهو قومي لارتباطه بروح الأمة وتراثها وتاريخها وظروفها .

معارضة التأصيل

ثمة محور يتصل بقطبين متعارضين يجابه مسألة الأصالة أيضاً ويرفضها رفضاً عقائدياً فلسفياً ، قطب مادي يقوم على الجدلية المادية التاريخية وقطب روحاني يقوم على التأمل الصوفي المستقبلي .

القطب الأول يرفض الأصالة لأنها دعوة الى العصبية القومية وهي نزعة برجوازية عند أصحاب هذا الاتجاه، وهم يحاولون التقليل من أهميتها بربطها بردود الفعل الاستقلالية التي تمت في مراحل النضال ضد الاستعمار والانتداب في البلاد العربية.

يعتقد أصحاب هذا الاتجاه أن «مشكلة الأصالة، هي مشكلة زائفة نجمت عن وجود محتل يستغل مركب النقص لدى من يفرض عليهم سيطرته، فلا تجد الضحية ملاذاً من هذا الأذى الا في محاولة ابراز كل مايميزها عن غيرها أي في الأصالة »(١) .

والحق أن الدعوة الى الأصالة ترتبط بحركات الاستقلال السياسي والفكري والثقافي ارتباطاً قوياً، بل انها الطريق الى تحقيق الوجود المتحرر المستقل، ولكن هدفها الأبعد هو بناء الكيان القومي والوجود الحضاري الحديث . ومن هنا كان خوف اصحاب الجدلية المادية الذين يرفضون الكيانات القومية ، ومن هنا كانت مقاومتهم لحركات التأصيل. ولكننا لانعتقد أنهم اقل تعصباً من أبي الأمم الأخرى لقومياتهم؛ واننا لنذكر قول لينين عند الحديث عن اللغة: «ولكل شعب لغته التي لها دورها في التمثيل الشعبي ولكن على الجميع أن يتقن لغة مشتركة هي اللغة الروسية

(١) انظر — ابراهيم مرجان : الفن في مصر الحديثة في علاقاته الاجتماعية الثقافية ص ١٥ — ١٩٧٤ وانظر أيضاً كتاب أنور عبد الملك بالفرنسية ، (مستقبل الثقافة في مصر) .

(العظيمة) الا اننا لانريد أن نقود الناس الى الجنة بالعصا بل علينا أن نحسن توجيههم الى خيرهم..»

ومع ذلك فانهم يرون (٢) بحسب المفهوم المادي للتاريخ – أن الأسس المادية (العلاقات) والتراكيب القومية التي تشاد عليها ليست كميات ثابتة مطلقة أنها تتغير تبعاً لتغير الأدوات التي يمارس بها البشر العمل الانتاجي ودرجة وعمق معرفتهم به ، أي تبعاً لتطور مايسمى بقوى الانتاج ، ويتساءل بعد هذا كارل ماركس قائلا: (هل أن النظرة إلى الطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي كيفت الخيال الاغريقي والفن الاغريقي ممكنة في عصر المكائن الاتوماتيكية والسكك الحديدية والقاطرات والتلغراف الكهربائي؟).

وبهذا المعنى يقول برتولد برخت« اننا لانستطيع العودة الى أشياء في الماضي، بل يجب أن نتقدم نحو تجديدات حقيقية.لقد كان أبر ابرتنهم وعلينا أن نخلق فناً آخر ».

ان محمود صبري (٢) من هذه الزاوية يرى أن العودة الى التراث او الى «الكيان الدائم المطلق المتأصل في الفن» يأتي نتيجة ازمة ما تسبب انهيار هذا الكيان الدائم او فقدان نقائه في حاضر معين . وهو اذ يعترف بحتمية الارتباط بالتراث يرى «ان الحاضر يمكن ان ينتقل الى الماضي فيصبح كالرجل الذي يتصرف بشكل طفولي أي يحول نفسه الى أضحوكة. او ينقل الماضي اليه فيحوله الى أداة تخدم تمجيد الصراعات الجديدة والى (تضخم المهام القائمة في الخيال) وإيجاد روح الثورة»(٢).

وعندما يبحث محمود صبري عن العناصر التي يمكن ان نستعيرها من التراث لدعم عملية بناء الاشتراكية وتحرير العالم من الامبريالية ، يكشف عن موقفه المتجاهل لمفهوم الأصالة القومية في الفن، ويفتح الأبواب امام الفنان لممارسة جميع الطرز والأساليب في العالم «لتحقيق تركيب اندماجي لالاف عديدة من سني التطور البشري» منسجماً في ذلك مع آراء فيشر.

ان مشكلة محمود صبري أنه لايفرق بين التراث القومي والتراث . بل أنه يتجاهل

---

(٢) انظر محمود صبري : التراث والمعاصرة في الفن ، بحث في المؤتمر الأول لاتحاد الفنانين بنغداد ١٩٧٣

(٣) نفس المرجع .

تماماً الثقافة القومية معتمداً على قول لينين «لانستطيع بناء الثقافة البروليتارية الا بمعرفة دقيقة للثقافة التي خلقتها البشرية في كامل تطورها» .

ولهـذا فهو يقول «المسألـة ليست تقليد أي أسلوب بل صهر اشد العناصر تنوعاً في الشكل والتعبير في كيان الفن كي تصبح كلا واحداً ذا واقع متمايز بشكل لامتناهي» «ان التراث حينئذ لن يكون مجرد أجزاء مستقلة متميزة تملك ملامحها الخاصة بها فحسب بل تكوينا اندماجياً يختلف وعياً عن الأجزاء المكونة له. اننا سنجد أنفسنا أمام ظاهرة جديدة . أمام تحول نوعي» .

وثمة اتجاه مناهض لفكرة الأصالة يأتي من جهة مختلفة تماماً عن الجهة الأولى، يأتي محفوفاً بجميع السمات الروحية والصوفية لكي يرفض الخضوع ، لاخلاق المجتمع التي تجعل الفن سجين التراث وليس وليد الكون أجمع (٤) كما يقول زعيم هذا الاتجاه الفنان شاكر حسن آل سعيد(٤) :

(لقد اعتدنا أن نكون عبيد نزواتنا الذاتية في حب التملك والسيطرة والمتعة الذاتية وهذا مايسم الفن مهما كان بميسم الأنانية، فأنا أحب وضوح الأشياء لئلا أفلل في البحث عن المعاني الداخلية. وأنا أود أن أؤكد ذاتي بواسطة رسوم «البورتريه» وبيتي بواسطة المنظر الطبيعي، وأنا أحب تراثنا المحلي لأطمئن على وجودي الحضاري. وهكذا فان مقاييسنا الجمالية والفنية هي وليدة سلسلة من التقاليدالفنية المتراكمة» (٤).

ان الأستاذ شاكر حسن الذي يمثل موقفاً ثقافياً في الفن العربي الحديث، مازال يغوص في اعماق النظرة التأملية في الفن وعندما ننتقل من كتابه(دراسات تأملية) — بغداد ١٩٦٩ الى كتابه (الحرية في الفن) بغداد ١٩٧٤ الذي منع تداوله ، فاننا نسير في غياهب أفكار صوفية كثيرة الغموض ، ولكنها تقدم لنا مادة فلسفية هامة تساعدنا في تحليل الفن العربي

---

(٤) شاكر حسن آل سعيد . « الرؤية الفنية التأملية أو مقدمة في معنى الحقيقة الكونية » انظر وقائع المؤتمر الأول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب (ص ١٣٦) . وانظر أيضاً لنفس المؤلف كتابه « دراسات تأملية — بغداد ١٩٦٩ » .

وان كان شاكرحسن انما يعرضها وهو يطرح رؤية جديدة واسلوب جديد في الفن المعاصر، استطاع من خلال طرحه ان يبرر المفهوم التجريدي في الفن الحديث (٥).

لقد وصلت به نظرته التأملية الى البحث عن الحقيقة الكونية من خلال الفن متجاوزاً بذلك ذاته ووجوده النوعي ، «لكي تصبح الرؤية منبثقة من العالم الخارجي ومتجهة اليه عن طريق التأمل الشخصي المتجه دائماً نحو الكون وليس نحو الذات» ان الفنان، بحسب شاكر حسن ، يجب أن ينفصل عن جميع قوانين الوجود لكي يصل بالمطلق أو بالحقيقة (التي هي من الحق= الله)وذلك عن طريق الفناء بهذا المطلق ومشاهدته عن طريق التأمل(٤).

ولسوف تأخذ أفكار شاكر حسن تأويلات كثيرة ، ولكن مايهمنا منها هو مطلبه في التعرية الكاملة ازاء الكون والاندماج الكامل، انها افكار صوفية اشراقية ولاشك ولكنها تضع مسألة الأصالة في غير مكانها الصحيح ، فالتعرية من الذات والطبيعة والتراث، هي تعليق للوجود الانساني ، مما يجعل الفنان ينطلق من لاشيء، من الفراغ.

على أن مايعرضه من آراء انما هو في الحقيقة مقدمة في الأصالة يبتدىء من نقطة رفض التقليد وارضاء الأهواء، وتطبيق الأساليب ، وهو يقف عندها لكي يدور في دوامة الرفض لاينجو فيها الا عن طريق التواجد مع المطلق المجرد متمثلا بالكون الأعظم والحقيقة — الحق .

بين الماضي والتراث

لقد كان مفهوم الأصالة قائماً على العودة الى الماضي كما كان يفعل أصحاب الدعوة الى الكلاسيكية القديمة في بداية القرن الماضي من أمثال دوكانسي ودافيد في العمارة والفن، ولكن هذه الدعوة فاشلة لأن آثار الماضي عظيمة بذاتها وتبعاً لظروفها، «فلا يمكن لأي هوميروس أو سوفوكلس، أو لأي دانتي أو أريستو أو شكسبير أن يظهر ثانية في عصرنا هذا، فما غنوه بتلك الروعة ، غنوه حتى النهاية ، وما قالوه بتلك الحرية، قالوه حتى النهاية» كما يقول هيغل فالرجوع الى الماضي نكسة لايمكن تبريرها ، ذلك لأن الحاضر يبقى أفضل من الماضي لأنه اضافة الى مكتسبات الماضي وليس نقصاناً، حتى في حالات

(٥) انظر دراستنا : التجربة الكتابية في الفن العربي الحديث الموقف الأدبي العدد ٧٦ دمشق ١٩٧٧ .

التقهقر ، فان ثمة تجارب جديدة يستفيد المرء من معاناتها فتكسبه معرفة جديدة لوجه آخر من وجوه الحياة ، ولكن الحاضر ايضاً ليس هدفاً ولا يمكن أن يكون هدفاً، لأنه غير موجود اصلا ، فجميع المنجزات التي نحققها اليوم تضاف حالا الى الماضي . ولكن الهدف هو المستقبل. بمعنى أن ما نكتسبه انما هو ذخيرة وعدة للمستقبل، ان التراث يحمل صفة الديمومة اما الماضي فيحمل صفة الانقضاء والانتهاء والتجاوز. التراث هو العطاء القومي الحضاري المتزايد الذي يتجهز به الانسان في مجتمع من المجتمعات لخوض غمار المستقبل ، وهو دائم ومتنامي ولا يرتبط بمرحلة واحدة من مراحل التاريخ ، فالتراث العربي لاينتمي فقط الىالعصر الأموي أو العباسي أو الأندلسي أو العصور الأخرى ، وانما ينتمي ايضاً الى جميع المراحل السابقة التي كان الانسان العربي يقدم فيها عطاياه ومنجزاته بدءاً من فجر وجوده . وبهذا فهو يشكل روح الحضارة والتاريخ، لأنه حصيلة التطور الفكري والعقائدي والابداعي، كما هو حصيلة التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

الاغتراب ـــ المعاصرة

والأصالة ليست دعوة طارئة بل هي شرط اساسي لمشروعية العمل الفني والأدبي. العمل الفني مرتبط بروح حضارة أمة من الأمم هو العمـل المشروع ، ولكن عندمـا ينفصـل الفنان عن مجتمعه وتراثه الى تقاليد وتراث امة اخرى فان هذا الانفصال الذي يسمى الهجرة أو يدعى الاغتراب Exotisme انما يحدد الانتماء الجديد الذي يقوم به فنان ما ويحدد هويته الجديدة. وقد لانقف كثيراً عند هذه المحاولات الفردية اذ ما يهمنا هو توجيه الانتباه الى الهجرة الجماعية او الانتماء الجماعي لحضارة أخرى أو لتراث آخر ، ان هذا لايمكن أن يأتي طوعاً حتى في المجتمعات الموحدة وذات القوميات المتعددة بل هو اذعاني جاء نتيجة ظروف الاكراه والاستلاب الاستعماري .. وهذا هو وصف الواقع الفني في البلاد العربية كلها منذ بداية السيطرة الشعوبية والاستعمارية التي كانت في الواقع سيطرة حضارة على حضارة.

ومع ذلك فاننا نقول ان هذه السيطرة الاذعانية رافقها في العصر الحديث نوع من الرغبة الطواعية بعصرنة الحياة العربية وتطويرها على غرار ما يجري في الغرب .ولقد ظهر تيار العصرنة هذا مبرراً امام التخلف الشديد الذي آلت اليه البلاد العربية، بينما كان الغرب يجتاز الطريق في عصر النور حتى الذرة .

إن مسألة العصرنة هذه كانت في الواقع ذات حدين ، فهي من جهة طريق إلى الاصلاح والنهضة لا بد أن يستمد قوته من تجارب الآخرين الناجحة،ومن جهة أخرى هي دعوة الى الانفصال المتزايد عن روح الحضارة العربية ، وهذا ماتوضح لأصحاب النزعة القومية والمثقفين المناضلين الذين وجدوا أخيراً أن عطر هذه العصرنة قد يطغى على فوائدها . وكان انتقادنا أن المعاصرة كانفتاح على تيارات الثقافة في العالم ممكنة في مجال العلم وفي مجال الوسائل والاساليب التي تختصر المسافة إلى تحقيق الاهداف الانسانية ، ولكنها تفقد مبررها في مجال التعبير عن الهوية القومية وفي مجال بناء الشخصية العربية الأصيلة (٦) .

ونحن ننتقد فكرة المعاصرة التي تتضمن في حقيقتها التقليد والمحاكاة واستيراد الاساليب الغربية ، والتي كانت السبب في التخلي عن الشخصية الفنية الاصيلة للالتحاق بالشخصية الفنية الغربية . أما المعاصرة بمعناها العام أي معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية فهي أمر مقبول ولكن لا بد من ايضاحه .

الاصالة والإبداع

ليس القصد من الدعوة إلى الأصالة والمعاصرة أن توفق بين اتجاهين ، اتجاه يسعى إلى تأكيد الحفاظ على الهوية القومية ، واتجاه يسعى إلى تأكيد عالمية الفن . ولكن هذه الدعوة تعني تحقيق أصالة في الفن متجددة ومتطورة ومرتبطة بطموحات الانسان ، فالمعاصرة هنا تعني التقدم التطلع نحو التجديد وتعني الابداع ، وقد نقترح عنواناً جديداً لهذه الدعوة فنقول أنها الأصالة والابداع لكي نضع هذه الدعوة أمام أهدافها الصحيحة وننقذها من محاولة التوفيق التي يسعى اليها كثير من الذين تحدثوا في هذا الموضوع بتردد واضح وبتبني سطحي لهذه الدعوة .

يعرف الاستاذ بدر الدين أبوغازي (٧) الأصالة بقوله : « أنها صنو الابتكار والتمييز وهي تتطلب استيعاب الخصائص القومية وتمثل التراث كعطاء للنفس العربية بخصائصها

---

(٦) انظر كتابنا : الفن والثورة ص ١٨٨

(٧) بدر الدين أبو غازي : مفهوم الأصالة والمعاصرة في الفنون التشكيلية ، بحث مقدم إلى مؤتمر الفنون التشكيلية في الوطن العربي دمشق ١٩٧٥ .

وتميزاتها » ويزود الاستاذ أبوغازي تعريفه هذا بايضاحات « ان الأصالة لا تعني تقليد التراث واحتذاء أنماطه » وهي « ليست نقيضاً للمعاصرة بل على العكس ان الاصالة لا تتأتى إلا إذا كنا على وعي بمطالب العصر واضافاته المتصلة في مجال الثقافة »

« الاصالة تعني التفرد والتميز . وهي من ثم قرين الابتكار »

إن الاستاذ أبو غازي يرى الاصالة مندمجة بالابداع ، وان العمل الفني يفقد أصالته بمجرد التقليد حتى ولو كان تقليد التراث واحتذاء أنماطه ، ولكنه مع ذلك يتحدث عن المعاصرة كسبيل مشروع لممارسة الابداع .

أما الدكتور ثروت عكاشة فانه يرى أن الاصالة « هي الاشكال التي ترد على النموذج الاصلي الكامن في النفس البشرية (٨) » ويوضح تعريفه الغامض هذا بقوله « الأصالة ليست صورة جامدة أو وحدة الشكل ، ولكنها موجودة في الاحساس الداخلي » وان الفنان يخضع لاغراءات ألوان من الثقافات المشتركة ولكن عليه أن يعود لقوة الاصالة في نفسه إلى المواءمة بين مايقع له أخذاً وعطاء » ويقول « انا لنجد لكل فنان سواء أكان أصيلا أم مقلداً نسبة معينة من الأصالة وأخرى من التقليد لا مفر منها تتفاوت قدراً » .

ان هذا الرأي يوضح جلاء المأزق الذي نحن فيه إذا نظرنا إلى مسألة الأصالة على أنها فردية وليست حالة جماعية أو قومية ، وفيما إذا نظرنا إلى المعاصرة على أنها عملية أخذ وعطاء مع ألوان الثقافات المشتركة تقوم (قوة الاصالة) بتحقيق التوازن والعطاء .

أنعود إلى القول ان مسألة الأصالة والابداع هي قضية جماعية وليست عرضاً فردياً .

فعندما نعتقد في فننا الأصالة ، فان ذلك يعني اعادة النظر بصورة شاملة بهذا الفن الذي نمارسه والذي يفترض أن نتذوقه . اننا نقول أنه إذا كانت ممارسة الفن الهجين ، الفن المستورد ، قد فرضتها كليات الفنون الاجنبية والمعاهد الفنية العربية التي مازالت تطبق المناهج الغربية ، فان التذوق الفني مازال بريئاً معافى بدليل أنه لم يستجب حتى الآن استجابة صادقة وعفوية لهذا النوع من الفن . وهذا أمر هام لم نعره بعد اهتماماً صحيحاً ،

---

(٨) د . ثروت عكاشة : المشاكل المعاصرة للفنون العربية — بحث مقدم إلى ملتقى اليونسكو حول الفنون العربية — الحمامات تونس ١٩٧٤ .

بل إننا على العكس ، نتهم الجمهور بالجهل وعدم الثقافة الفنية ، ولكننا أبداً لم نقل ، أننا نقدم لهذا الجمهور الفن الذي لم يعتد عليه ولا يتصل بجذور ثقافته وتراثه .

تعريف ومنهاج .

ان تعريف الاصالة مازال غير واضح عند من كتب في هذا الموضوع ، فكأن هذا الاصطلاح يعني تفسيره اللفظي المعجمي . ولكنه في الواقع أصبح دلالة ومبدأً ، أنه عنوان لنزعة قومية تسعى إلى توضيح الهوية العربية في الفن الحديث.وعلى هذا الاساس فإن الأصالة الفنية كما نراها هي : « تحقيق عمل فني ينتمي إلى شخصية تراثية متميزة بأسسها الجمالية » وهذا التحقيق يمر بثلاثة مراحل : رفض الفن الغريب أولا والكشف عن معالم الشخصية الذاتية ثانياً ثم مرحلة تمثل هذه الشخصية في الأعمال الفنية .

ولقد سبق أن حددنا الفرق بين الفن العربي والفن الغربي(٩) ويبقى أن نحدد الآن ، ماذا نقصد بمعالم التراث العربي الأصيل ؟ .

ذكرنا في هذا البحث معنى التراث فقلنا أنه عطاء حضاري وقومي متزايد وهذا يعني أنه لا بد أن نعرف أولا تاريخ تطور هذا العطاء الحضاري الطويل منذ بدايته حتى يومنا هذا ، مروراً بجميع حالات الصعود والهبوط ، الأخذ والعطاء ، السواء والانحراف . ويجب أن نعترف بضعف ثقافتنا الفنية ، فنحن مازلنا في بداية طريق ترجمة كتب تاريخ الفن العربي والاسلامي ، ومازلنا في بداية تعليم هذا التاريخ في معاهدنا الفنية كمرحلة من مراحل تطور الفن في العالم على الأقل . إن مادة تاريخ الحضارة هي من المواد الثانوية في تعليمنا العام والجامعي ، وإن المؤلفات العامة في هذه المادة تكاد تكون معدومة .

إن النقص الأكثر خطورة في ثقافتنا الفنية هو عدم وضوح مفهوم الفن العربي في ذهننا . ويرجع ذلك أيضاً إلى تخلف المفكرين والكتاب عن التصدي لهذا الموضوع الهام ، على الرغم أننا نستطيع أن نتعرف على الأسس الفلسفية الفنية من خلال ما كتبه الأقدمون من أمثال الجاحظ والتوحيدي والأصفهاني والفارابي . وقد يكفي أن نسوق مثلا في ذلك ماقدمناه من دراسة تحرينا فيها المبادئ الفلسفية الجمالية عند أبي حيان التوحيدي(١٠) فتبين

(٩) انظر دراستنا المنشورة في مجلة المعرفة العدد ١٨٤ لعام ١٩٧٧

(١٠) انظر كتاب علم الجمال العربي عند أبي حيان التوحيدي – بغداد ١٩٧٠

لنا أنهذا الكاتب استطاع قبل ألف عام ، أن يقدم لنا قبل غيره من فلاسفة وحكماء الغرب، جميع القضايا الأساسية التي كونت علم الجمال وكان له في ذلك خصوصية المفكر العربي .

ولسنا ندين المفكرين العرب وحدهم ، بل يشترك في هذا التقصير فلاسفة الغرب أيضاً ومفكروه الذين تصدوا لفلسفة الفن العربي ، فلم يروا فيها في البداية ، إلا عبقرية في الزخرفة اعترفوا بوحدة شخصيتها وبمنابعها الروحية ولكنهم لم يكتشفوا الا متأخرين فلسفتها الجمالية المحضة(١١) .

إن البحث عن مفهوم الفن العربي يتطلب منا مثلا أن نعرف لماذا كان مجرداً بعيداً عن التشبيه ؟ ولماذا كان محرفاً عندما كان مشبهاً(١٢) ؟ لماذا يخالف الفنان العربي قواعد المنظور الغربية التي قامت عليها شخصية الفن في الغرب منذ اليونان وإلى النهضة وحتى بداية هذا القرن ، وهي قواعدعلمية دقيقة توهم بالواقع لاعتمادها على مبادىء أثبتها العلم وأكدتها الآلة الفوتوغرافية ، لماذا هذا الرفض القديم والمستمر لهذا العلم ؟ هل هو بسبب جهل هذه القواعد ؟ أم هو بسبب الاختلاف الأساسي بين الغرب والشرق ، بين فلسفة مادية تقوم على العقل والقاعدة ، وفلسفة روحية تقوم على الحس والخيال ؟ أم هو بسبب اختلاف الرأي في مسائل الوجود والحياة والمثل الأعلى ؟ . .

لقد عرفنا في بحث مطول(١٣) هذا الموضوع ، وأبنا الفرق بين المنظور الخطي (في الغرب) والمنظور الروحي (في الشرق العربي) وتحدثنا عن المنظور الصيني والمنظور

(١١) انظر كتاب :

Papadopoulo : L›Islam et I›art musulman › mazenod– Paris 1967

وانظر أيضاً كتابه :

L›esthetique de L›art musulman– La peinture .6 vols Paris 1972

(١٢) انظر كتابنا أثر العرب في الفن الحديث .

(١٣) انظر بحثنا في مجلة .

Cultures ,Vol·V, 1977 - Les caracteres de L'art arabe– Laperspective spirituelle

الهندي . إن خلاصة هذه المقارنة تبين لنا أن الموقف من الأشياء والطبيعة تحدده في الغرب الآلة وقواعد علم الضوء الثابتة بينما يحدده في الصين الطبيعة التي تجعل الانسان جزء منها ، وهو كذلك في الهند مع بعض المداخلة العلمية التي فرضها تأثير الغرب . أما في الفن العربي الاسلامي فإن الموقف من المرئيات يحدده مفهوم الله الذي له ملكوت السموات والأرض ، وهو المنطلق والمثل الأعلى للانسان . فالاشياء موجودة بالنسبة له ورؤيتها لا تصدر عن العين الذاتية بل عن العين الكلية . إن التعمق في هذا التحليل يودي بنا إلى تفسير سبب اهمال البعد الثالث عند الفنان العربي ، وسبب اظهار الاشياء مرئية من عدد لا يحصى من زوايا النظر ، ثم سبب التسطيح وعدم التحجيم في بناء الأشكال ، وسبب عدم الفراغ في سطح اللوحة وسبب خط الأفق اللولبي في توزيع وجوه الهيئات البشرية .

بعض هذه المسائل كانت موضع اهتمام الباحثين ، ولكنها مع الأسف لم تقم على أسس سليمة في تحليلها وتفسيرها ، بل كان موضوع المنع (منع التشبيه) هو المنطلق الذي قامت على أساسه أفكارهم . ولكن الموضوع لم يعد مرتكزاً على هذا المنطلق الخاطىء(١٤) ولهذا فإن ثمة أساساً جديداً لابد أن نعتمد عليه لايضاح فلسفة الفن العربي التي نحن بأشد الحاجة للتعرف عليها لتحقيق الأصالة الفنية .

الخطوة الأخيرة في منهاج تأصيل الفن بعد رفض الغريب ودعم الثقافة الفنية ودراسة التراث ومفهوم الفن العربي ، هي الممارسة الفنية الواعية لدورها والتي تسعى إلى تمثل الهوية العربية في أعمالها .

ممارسات في الأصالة

لا بد من الاعتراف أن منهاج التأصيل الذي نعرضه اليوم ليس جديداً على بعض الفنانين الذين يحاولون بجدية وبكثير من المسؤولية تأصيل فنهم وتعريبه ، ولعلهم قد مارسوه بدقة ، فنحن من خلال اشتراكنا في المؤتمرات واللقاءات العربية واحتكاكنا بالفنانين العرب وبآرائهم التي عرضوها نستطيع أن نقول ، ان اهتمامهم جاد إلى حد كبير . ولكن هذا لا يمنعنا من القول أيضاً أن نتائج ممارستهم لم تكن على صعيد واحد من الأصالة ومن الانتماء

---

(١٤) انظر

O'Grabar : Formation of Islamic art

العربي وذلك لأن تجاربهم ومحاولاتهم كانت فردية وغير مدروسة ، ثم أن ممارستهم هذه صدرت من زوايا مختلفة نستطيع أن نستبين منها الزوايا التالية :

١ – زاوية التقاليد الشعبية .
٢ – زاوية تمثل الرقش العربي والكتابة .
٣ – زاوية المبادهة والعفوية .
٤ – زاوية الالتزام .

لقد كانت مظاهر الحياة الشعبية والشئون والتقاليد المحلية هي من معالم الأصالة في الفن ، ولقد اهتمت أكثر الفنون الشرقية بالمواضيع والأساليب الشعبية كشكل من أشكال التأصيل في الفن . ولقد ازداد اهتمام الفنانين العرب بهذا الاتجاه ، ولكن العيب في ذلك هو أن الفنان اهتم بالموضوعات الشعبية ولم يهتم بالأسلوب والجمالية العربية التي حددت معالم الفن الشعبي والفن التقليدي ، ولذلك فلقد أصبحنا نرى فنانين واقعيين وانطباعيين وتكعيبيين بل وسرياليين يمارسون تصوير التقاليد الشعبية ، وهذا ما يفقد هذه المحاولة طابع الأصالة ويكشف عملية الافتعال فيها .

أما تمثل الرقش العربي والكتابة فهي محاولة مقبولة إذا كانت تقوم على الابتكار والتجديد، ولكنها محاولة خاطئة إذا كانت لتبرير نزعة غربية كالتجريدية(١٥) أو كانت لتكرار الماضي ولو مع بعض التحوير والتمويه .

ويجب أن نقف قليلا عند محاولات المبادهة والعفوية فلقد اسيء فهمها ونظر إليها بكثير من الارتياب أحيانا .

ففي المغرب العربي يعتبر هذا الفن الذي أطلق عليه صفة الساذج (١٦) أنه صنيعة المستعمر ، ويرى الفنان المغربي محمد شبعة أن ظاهرة الفن الساذج « تطابق تخطيطاً ثقافياً استعمارياً متعمداً » يرمي إلى التأكيد بأنه ليس بامكان بلد متخلف أن ينتج الا فنا متخلفاً ،

(١٥) انظر بحثنا عن التجربة الكتابية في الفن – السابق الذكر .

(١٦) انظر د . حسن المنيعي – حول الفن الساذج في المغرب في مجلة التشكيلي العربي العدد ٢ص٥٢ .وانظر نفس المقال منشوراً في مجلة الفنون (المغربية) العدد ١-٢ ص٢٥٩

وأنه لن يتأتى للفنان في هذا البلد أن يشارك أو يساهم في الحركات التشكيلية العالمية ، أو أن يتوفر على زاد ثقافي ، أو تكون له انهماكات استتيكية معاصرة » .

والواقع أن هذا الرأي اضافة إلى الآراء الاخرى المناهضة في المغرب لمدرسة الفن الساذج ، إنما يقوم على رد الفعل الذي يتأتى عن التشجيع المفرط الذي يبديه الاجانب والسياح لهذا النوع من الفن . ولقد اعتبر هذا الموقف محاولة لتكريس التخلف والبدائية ولربط الفن بالفولكلور . « وهي محاولة ابتدأها الأجانب المستعمرون وتابعها الأجانب الزائرون . الذين احتضنوا معارض الساذجين واقتنوا أعمالهم كما فعل أندره مالرو الذي اشترى لوحات الورديغي ليعرضها في متاحف باريس ، وكما فعل بول باو لز الذي ساعد أحمد الأدريسي اليعقوبي على تنظيم معرض في نيويورك » .

ونحن نرى أن تقدير الفن الساذج من قبل المتفوقين الأجانب لا يفسر بالضرورة نية سيئة لتكريس التخلف ، بقدر ما يعني محاولة البحث عن فن أكثر اصالة وأبعد عن تقليد الاتجاهات الغربية ، وهو الطابع المميز للفن التشكيلي في المغرب مع الأسف .

إن البحث عن فن أكثر أصالة في البلاد العربية يحمل وجهاً منزها يبدو من خلال ما استوحاه بول كلي خلال زيارته لتونس ومصر ، واكتسابه الواسع من الفنون العفوية والبدائية ، واظهار ذلك في فن ساذج ولكنه يحمل سمة أصيلة لم يستطع الفنانون العرب حتى بعد بول كلي اكتشافها وتمثلها .

ولكن لا بد من التمييز بين الفن الساذج وبين السذاجة في الفن ، فالفن الساذج هو فن تلقائي لايقوم على ثقافة نظرية فنية غربية ، ولكنه يقوم على حس نظيف يربطه بالعالم الخارجي المألوف ارتباطاً طفولياً . ولكن عيب هذا الفن أنه أيضاً لا يقوم على ثقافة فنية محلية ولم يستطع أن يتعرف على الجمالية العربية المتميزة . ولذلك بات فننا جنينيا يعيش في رحم التراث ، ولم يتنسم بعد هواء العصر ، ولم ينم لكي يجابه تيارات الفن المتطورة في العالم ، ومع ذلك أراده نقاد العالم وفنانوه مثالا لكي يجابه ذلك السقوط المريع ، وذلك الانحطاط المتسارع نحو العدمية في الفن العربي . لقد ذهبت أعمال أبو صبحي التيناوي(١٧)(هذا الانسان العادي الذي يمارس الرسم على الزجاج مكرراً مواضيع عنتر وعبلة والزير سالم) إلى باريس وفرانكفورت

(١٧) انظر دراستنا عن تطور الفن السوري خلال مئة عام – الحوليات الأثرية العربية السورية العدد ٢٣ دمشق ١٩٧٣ .

ونيويورك كشاهد على فن محلي سوري . وذهبت كذلك أعمال بايه وحسن بن عبورة من الجزائر إلى العاصمة الفرنسية لتعرض في أحسن صالاتها(١٨) ، أمثلة أخرى كثيرة أعجبت المتذوقين والمشاهدين وكتب عنها مع الاشادة بطرافتها وبساطتها وغرابتها عن المألوف والمتبع في الفن .

وقد يكون هذا الشعور بالغرابة والطرافة أول الاعتراف بأصالة هذه الفنون ، ولكننا لن نذهب بعيداً في ذلك لأننا مازلنا نفتقده في بعض هذه الأعمال الجمالية العربية .

أما السذاجة في الفن ، فهي محاولات عابثة يقوم بها من تساوره نفسه بالعبث بالألوان والخطوط أو تحمله نفسه على تقليد المحاولات الساذجة أو الفنون البدائية وافتعالها ، أو تدفعه إلى ممارسة أعمال مجانية مكونة من خلائط أو لصائق أو بقع عفوية ، ويسمى ذلك شيئاً فنياً .

إن التميز بين الفن الساذج والسذاجة في الفن هو التميز بين المشروع وغير المشروع ، الجمالي وغير الجمالي، الفني وغير الفني ، وهو أمر لا يصعب على العين الناقدة تمييزه . وعلى هذا الأساس نرفض أن ندافع عن السذاجة في الفن أو عن فن يقوم به أطفال بالتبني داخل عائلات فرنسية وأسبانية ... ثم يرغب الاستعمار الجديد في تشجيع ذلك الفن الساذج بواسطة المصالحة الثقافية ليجعل منه تعبيراً شعبياً في مواجهة النزعة الثقافية النخبوية الجادة الناقدة لكل رونق أصيل » أنه هو العبث القابل للاستغلال والمتعارض مع جدية التأصيل ، والذي نحاربه ونؤيد كشفه وقمعه .

لقد كان رأينا(١٩) أن البديهة هي الموقف الأول المباشر المنزه عن التأثيرات الخارجية . وقلنا أن التخلص من التأثيرات الدخيلة والصدق في التعبير هما الركنان الأساسيان لمفهوم الأصالة ، وهما السبيل لاستيعاب التراث ولاستمرار التقاليد الحضارية ، والتزام قضايا الانسان العربي المعاصر .

ومازلنا نعتقد أن نقطة البداية في عملية التأصيل هي التخلي عن الجماليات الغربية والكف عن التقليد ، وتقييم تجارب الآخرين من خلال مفاهيمنا وتقاليدنا وظروفنا وطموحاتنا .

---

(١٨) انظر كتاب متاحف الجزائر والفن الجزا الشعبي والمعاصر — الجزائر ١٩٦٣ ص ٨٤ .

(١٩) انظر مقالنا الأصالة والبديهة — الموقف الأدبي العدد ٦ — ١٩٧٤

مسألة الألتزام

إن المسألة التي تبدو أكثر أهمية هي مسألة الالتزام ، ومع تأكيدنا لرأينا في الالتزام وتميزه عن الالزام ومع ايماننا بالحرية الابداعية المسؤولة فإننا نرفض القول أن الالتزام مسألة منفصلة عن مفهوم الأصالة ، وأن الفنان الملتزم يمكن أن يكون أصيلا أو هجيناً في أسلوبه . وإن الالتزام مسألة مضمون وموضوع وأن الأصالة فهي مسألة أسلوب . بل إننا نرى التحاماً صميميا بين الأصالة والالتزام ، فإذا كانت الأصالة هي تمثل التراث من أجل بناء المستقبل ، فإن التزام القضايا العامة هو النسغ الذي يغذي الممارسة الفنية ، من عملية التمثل حتى تحقيق الهدف .

ولقد بدا الالتزام في محاولات التأصيل عند بعض الفنانين على شكلين الشكل الأول عقائدي والشكل الثاني موقفي .

أما الشكل العقائدي فإنه مستمد من مبادئ الجدلية التاريخية التي عرضناها ومن مفهوم الواقعية الاشتراكية في الفن ، ولا بد من القول أن أصحاب هذه النزعة من الفنانين العرب ، أصبحوا ينظرون إلى مفهوم الالتزام نظرة جديدة .

لقد اعترف شوكت الربيعي قائلا(٢٠) « إن البحث عن الأصالة مسؤولية ثقيلة لايطيق تحملها » وهو في صدد حديثه عن جواد سليم يقول « استطاع أن يتفهم موقفه من التاريخ الضخم في العراق . . وأراد أن يربط بين التراث والمعاصرة ـ .

من هذا المنطلق بدأ جواد سليم وعيه الحقيقي بوجوده كانسان عربي يعيش في وطن يمتد بعيداً في أعماق ما قبل التاريخ » .

« لم أفعل كما كان جواد يحاول ، ومازال غيره أمثال جميل حمودي ومديحة عمر وشاكر حسن آل سعيد وضياء عزاوي . بل لا أطيق هذا العبء الثقيل من المسؤولية(٢٠) » .

هذا التصريح الصادق الذي ينطق به فنان يعاني أزمة التعبير بعد أن عانى أزمة الشكل لايقف من الأصالة موقف النظري المتعصب بل يقف منها موقف الفنان ، الذي يجذبه الواقع المعاش

---

(٢٠) شوكت الربيعي : تجربتي تقودني إلى ألم الفلاحين – وقائع المؤتمر الأول لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب ص ١٥٩ .

فيكون قضيته الأولى التي يرى من خلالها تاريخ الانسان قبل أن يرى تاريخ فن هذا الانسان ، ومع ذلك فإنه أمام حياة الفلاحين في الأهواز أصبح يرى بوضوح ماذا يعني ذلك في العالم البلاستيكي « لقد شهدت فلاحينا السومريين حاضرين في أبطال الحور هؤلاء »(٢٠) .

أما الفئة الثانية فإن التزامها كان مقترناً بالدعوة إلى الأصالة بل أنهم يعتقدون أنهم يمارسون الأصالة الفنية في كل مرة يعبرون فيها عن موقف قومي وعن قضية شعبية عامة . ولقد ظهر هذا التيار العفوي كرد فعل ، ازاء الاعتداءات الامبريالية والصهيونية — العدوان الثلاثي على بور سعيد ١٩٥٦ . حرب ١٩٦٧ وكوقف قومي لدعم التحرر والصمود كحرب التحرير الجزائرية ١٩٥٤ وحرب تشرين ١٩٧٣ .

الالتزام — والموقف — والمحاولات المبرمجة

لقد انتقل الحديث عن الأصالة بعد نكسة ١٩٦٧ من موقعه الهادئ المتعقل الذي يسعى إلى تنظير مفهوم الأصالة وجعلها سمة الحركة الفنية العربية الحديثة ، إلى موقع الحماسة التي تكونت نتيجة النكسة ، كرد فعل لبناء أكثر التزاماً وتحرراً ، بل إلى تحقيق سيادة قومية لا تتحكم فيها الثقافات والفنون المستوردة من بلاد تساهم في القضاء على الوجود العربي ، بعد أن اتخمت باستلاب موارده وحقوقه .

ولهذا فإننا نرى هذه الفئة وقد اتسمت في موقفها المتحمس بالسمات التالية إن موقفها ذرائعي وليس هو عقائدي ، فهي لا تنظر إلى الأصالة على أنها منطلق أساسي لبناء فن قومي ، بل هي تنظر إليها على أنها موقف مجابه ، ورد فعل رافض ، وهي وسيلة انقاذ فعالة ولم تعمد هذه الفئة إلى ممارسة فن قومي بل إلى ممارسة موضوعات قومية ، أو استعارات وتقليدات تراثية .

ولذلك فإن هذه الفئة لم تقدم أمثلة كاملة على الأصالة في الفن العربي ولابد من القول ان الممارسات الفنية السطحية وفقدان المثال والنظرية أديا إلى تميع مفهوم الأصالة . ومع ذلك فلقد رافق هذه المحاولات الفردية والتلقائية لقاءات عربية متعددة رعتها هيئات دولية وعربية . ولقد بلورت هذه اللقاءات المفاهيم الأولى للأصالة .

ففي عام ١٩٧١ عقدت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (اليكسو) مؤتمراً تحت عنوان « الأصالة والتجديد في الثقافة العربية المعاصرة » القاهرة ٤ — ١١ / ١٠ / ١٩٧١ .

ثم كان « مهرجان الواسطي » بغداد ٦ / ١٠ / ١٩٧٢ مناسبة لوضع مسألة التراث والأصالة في مكانها الصحيح من اهتمام المفكرين والفنانين .

وأعقب هذا المهرجان مباشرة (المهرجان العربي الأول) – دمشق ٢٣ – ٢٨ / ١١ / ١٩٧٢ الذي جعل محوره الحديث عن الفن القومي ، وعن الالتزام .

وفي دمشق دعت المنظمة العربية (اليكسو) إلى عقد « المؤتمر العربي الأول للفنون الجميلة » دمشق ٦ – ١٢ / ١٩٧٢ ، وقد اهتمّ المتحدثون في ابراز قضية الأصالة والتراث .

وخلال المؤتمر الأول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب – بغداد ٢٠ / ١٠ / ١٩٧٣ كان الموضوع الأساسي الذي شغل المؤتمرين هو الأصالة والتجديد .

وفي تونس دعت منظمة اليونسكو إلى ملتقى حول الفنون العربية – الحمامات تونس ٢٢ – ٢٧ / ٤ / ١٩٧٤ ، بحث فيه موقف الفنان العربي من التراث ومن ضياع الشخصية .

وقد رافق هذه اللقاءات الفكرية ، احتكاك فني عن طريق المعارض العربية ، كان أولها المعرض الذي أقيم خلال مهرجان الواسطي في بغداد ، ثم المعرض الذي أقيم في دمشق خلال المهرجان العربي الأول ، ثم المعرض الذي رافق المؤتمر الأول للاتحاد في بغداد . وخلال هذا المؤتمر الذي تم فيه التصديق على النظام الأساسي للاتحاد ، تقرر اصدار نظام معرض السنتين العربي ولقد أقيم المعرض الأول في بغداد ١٥ / ٣ – ١٥ / ٤ / ١٩٧٤ وأقيم المعرض الثاني في الرباط من ٢٧ / ١٢ / ١٩٧٦ – ٢٧ / ١ / ١٩٧٧ .

ولقد صدرت مجلات فنية لعبت دوراً هاماً في نشر الأفكار الفنية وتبادلها مثل مجلة (التشكيلي العربي) التي صدر منها عددان وهي مجلة الاتحاد . ومجلة (فنون) التي ظهرت في الرباط منذ عام ١٩٧٦ عن وزارة الشؤون الثقافية . عدا عن مجلتي (Integral) التي يصدرها بالفرنسية محمد مليحي من الدار البيضاء ومجلة (ابتكار) التي تصدرها جمعية التشكيليين المغاربة في الرباط منذ عام ١٩٧٦ . وتضمنت هذه المجلات أبحاثاً وحوارات تتعلق بشخصية الفن العربي وسبل تأصيله . ولا بد من ذكر المحاولات المبرمجة التي قامت بها هيئات رسمية على طريق تحقيق الأصالة الفنية .

فثمة تجربة هامة قامت بها مدرسة الفنون الجميلة في الدار البيضاء (المغرب) على يد الفنانين محمد المليحي وفريد بلكاهية وعطا الله ، وكانت المحاولة تهدف إلى إعادة النظر في طريق التعليم الأكاديمي التي كانت تنهجها المدرسة على يد أساتذة أجانب ، والبحث في التراث

القومي ، البسط (الزرابي) النقش على الخشب ، الخط العربي ، الحلي ، الخ ... كنماذج يمكن أن يعمق الفنان دراستها من جديد انطلاقاً من مفاهيم جديدة تساعده على تطوير تجربته التشكيلية، وربطها بجذوره التاريخية والانسانية والنفسية(٢١) .

وفي مصر فلقد قام الفنان حامد سعيد بتكليف من وزارة التربية والتعليم ومنذ عام ١٩٤٦ » بتجربة رائدة جمع لها نخبة من خريجي المعاهد الفنية لاعادة تثقيفهم عن طريق الوصل بينهم وبين تراثهم وبين الثقافة والمعاصرة من جهة أخرى ، وتم تجسيد هذا كله في انتاج فني »(٢٢) .

ثم أخذت هذه التجربة شكلا آخر على يد حامد سعيد نفسه ولكن باشراف وزارة الثقافة التي أسست مركزاً للبحوث الفنية ، الهدف منه أن يتاح للفنان أن يبحث عن قيمه الموروثة وتجديد اهتمامه بها والعمل على تأصيل الفن الحديث من خلال الثقافة الفنية القومية والتجارب الموجهة .

وتطورت هذه التجربة إلى إنشاء مركز الفن والحياة الذي يهدف بدوره أيضاً إلى ربط الفن المؤصل بتيار الحياة ، ولهذا فان افساح المجال أمام الفنان لتحقيق عطاء فني جيد ، ولقد علق هربرت ريد على منجزات هذا المركز بقوله « لا أجد تشبيها مثالياً متطابقاً مع فلسفة هذه المدرسة في الفن سوى أن أردد عبارة وليم بليك الرائعة : اننا لنرى الكون في حبة الرمل والسماء في زهرة برية »(٢٣) .

وإذ أضيف إلى هذه التجارب تجربة « مرسم الأقصر » . وهي التجربة التي تتيح للمتفوقين من المتخرجين من كليات الفنون الجميلة في مصر التفرغ للفن مدة سنتين في محيط شعبي ومصري أصيل ، لمعايشة الحياة والتقاليد ومظاهر الفن الشعبي . فاننا نكون قد قدمنا أمثلة عملية ناجحة لمحاولة تأصيل الفن عن طريق الممارسة العملية الموجهة .

ويجب أن نذكر أن منظمة اليونسكو قامت بمجهود مبارك في مجال البحث عن الأصالة

(٢١) دليل مدرسة الفنون الجميلة – الدار البيضاء عام ١٩٦٩ .

(٢٢) د . ثروت عكاشة : المشاكل المعاصرة للفنون العربية ، نفس المرجع المشار إليه .

(٢٣) د . ثروت عكاشة : نفس المرجع السابق .

في الفنون العربية . ففي ملتقى الفنون التشكيلية في الحمامات (تونس) في ٢٢ / ٤ / ١٩٧٤ قام عدد من المختصين بتقديم دراسات عن واقع الفن العربي في بعض الأقطار العربية — مصر — سورية — لبنان-الجزائر — المغرب ، وكنا قد قدمنا عن سورية بحثاً في الفن التشكيلي في سورية وعلاقته بالظروف الاجتماعية والسياسية . وكان اقتراح الدكتور ثروت عكاشة انشاء مركز لتأصيل التراث في البلاد العربية " من الناحية الخلاقة لا الناحية التسجيلية ، واقتراح أن يكون دوره :

— تكوين الرواد لحمل أعباء النهضة الفنية في البلاد العربية مرة أخرى ، مبرأة من التبعية .

— اختيار الرواد المرتبطين بالتراث من ذوي البصيرة النافذة والوعي المتاح ، ومنحهم كل امكانات العمل ، عاهدين إليهم بمجموعة من الدارسين يرعونهم .

الربط الواعي بين المنجزات الفنية وبين كل الناس ، بالصناعة وشتى وسائل النشر . الخ..

في السنة التالية وخلال مؤتمر الفن التشكيلي في الوطن العربي بدمشق ١٧ — ٢٦ / ٥ / ١٩٧٥ تبنت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم هذه الفكرة وقرر المؤتمر انشاء المركز في الرياض وتطوعت المملكة العربية السعودية للاسهام في الانفاق عليه . ولكنه لم ير النور بعد .

ولا بد أن نذكر التجربة الرائدة التي قمنا بها في سورية لافساح المجال أمام الفنان لممارسة عمليات تأصيل الفن وتوجيه الناشئين نحو التراث للتعرف عليه والاستفادة من خصائصه . وذلك بانشاء مراكز الفنون التشكيلية والتطبيقية التابعة لوزارة الثقافة والارشاد القومي والتي ظهرت في أكثر محافظات القطر .

ومن المؤسف أن هذه المراكز لم تستطع أن تستقطب الفنانين الذين اكتفوا بتقديم خبراتهم الفنية وتوجيهاتهم إلى الناشئة من خلال الدروس والمحاضرات التي كلفوا بتقديمها .

ومازالت هذه المراكز مؤهلة للقيام بهذا الدور الهام الذي أنشئت من أجله .

يتبين لنا بعد هذا العرض أن مسألة الأصالة تزداد وضوحاً يوماً بعد يوم ، نتيجة الممارسات الفكرية والتطبيقية على الرغم مما يشوبها من غموض في آراء ومواقف المؤمنين بها .

بيد أن تحقيق الأصالة لا يتم إلا بوضع المنهاج الذي اوضحت نقاطه في برامج الثقافة والتعليم الفني ، وهذا ما دعونا إليه في مؤتمرات عديدة .

الإسفلت

قصة: ضياء الشرقاوي

وقف إلى جانب المعجن الكبير ، وشم رائحة التخمر ، أفساو بجواره ، في العتمة الدافئة ، وكان يرى — عبر الباب المواورب — الرجل الاسود ، نصفه الاعلى ، عاريا ، ينعكس ضوء النار فوق بشرته الداكنة ، يصرخ ، يختلط صوته المبحوح بأزيز النار ، يستدير ، ويرفع يديه الى الامام ، ويرى الاصابع المشرعة ، يدرك ارتجافتها ، ويرى التماعة العينين ، وانعكاس النار المتأججة فوقهما ، ويذوب الصوت المبحوح ، يمتد مع أزيز النار ، يختلط مع امتدادات الاصابع الداكنة ، ثم تطبق على الباب الحديدي الصغير ، تجذبه ، فيقرقع الحديد الاسود الصدىء الساخن في المجرى الرفيع ، يقطع صوت النار ، ويندفع على جانب ، ويختلط صوت الحديد بأزيز النار وبقايا الصوت المحبوح المترددة في الفراغ ، ويرن حديد الباب في الناحية الاخرى ، وتفح النار مكتومة ويصمت صوت الحديد ، ولايعود يرى الرجل الاسود امام الفرن ، وتهبط العتمة في القاع ، ويشم رائحة التخمر ، فيتحسس افريز المعجن الكبير ، تعلق قطع العجين برؤوس

اصابعه . يغادر الغرفة ، ويرى الرجل الاسود متكئا بجوار باب الفرن ، ويحس بوقع قدميه فوق البلاط ، ويتجه نحو الحوض ، فيرى عتمة المساء الاولى خلال قضبان النافذة الصغيرة ، يحس بالهواء الرطب يسقط هينا مع العتمة ، وتلتف اصابعه البيضاء القصيرة ، وقد بسط كفيه الى اعلى ، ينثال خيط ماء رفيع من الحنفية ، يلتمع خافتا ، فاصلا مستطيل عتمة المساء الساقطة من النافذة الصغيرة ومساحات الظلمة الممتدة حوله ، وتقبض اطراف الاصابع البيضاء القصيرة على ذراع الحنفية ، ويستسلم قليلا للصوت الرفيق لخيط الماء المنثال ، المرتطم بقاع الحوض القديم المتآكل الأطراف ، ويحس بالرذاذ الرفيع يتناثر فوق قميصه ، ويصير صوت خيط الماء خطا فاصلا رفيقا بين ازيز النار المكتوم في الداخل والصمت خارج قضبان النافذة الصغيرة ، وتضغط اصابعه ، وتسرى البرودة الخفيفة للمقبض ، فيتدفق الماء مصطكا بالحوض القديم المتآكل الاطراف وتنفذ رؤوس الرذاذ المتطاير خلال القماش ، ويحس رطوبة الدوائر المتناثرة ، ويضع يديه اسفل الماء ، فيتعثر الاصطكاك المباشر بقاع الحوض ، وتنغمر يداه في البرودة اللدنة ، وتستدير اصابعه وتلتف ، ويتلاصق كفاه جنبا الى جنب ، ويضم مؤخرتيهما ليترك الاصابع تتداخل ، ويتدفق الماء داخلهما ، يدوم ، ويفيض على الجانبين وقد فقد حدة ارتطامه ، وينثال على الجانبين ، ويميل رأسه ، ويمط شفتيه ويشرب ، والماء يلامس جانب وجهه الايمن وينحدر داخل كفيه . ويغسل وجهه ، وتنحط يده اليمنى فوق مقبض الحنفية تغلقها ، فيعود الخيط الرفيع للانثيال ، يرتطم بقاع الحوض القديم المتآكل ، يحس به حدا فاصلا رفيقا بين أزيز النار المكتوم في الداخل والصمت خارج قضبان النافذة الصغيرة ،

يمرر اصابعه فوق وجهه ، يحس رطوبة الجلد ، تمر فوق شفته العليا فيبتسم ، ويجفف يديه ووجهه ، ويسوي شعر رأسه بكفيه . يغادر الحوض ، يتراجع خطوة ، ثم يستدير ، ويرى الرجل الاسود ، خلال الباب ، يدفع باب الفرن ، فيتفجر صوت النار ، ويتوهج الحمرة في الظلمة الرابضة ؛ يرى رأسه وهو يندفع الى الوراء امام دفقة اللهب والصوت ، ثم تتقدم مترددة ، واهنة ، على جانب . ذهب الى الباب الخارجي ، كانت اضواء المصابيح تتناثر على امتداد الشارع ، تسقط ، ثم تنفرش فوق الاسفلت ، وعلى الطوار ، رأى كرسي أبيه ومنضدته خاليين ، فنظر الى النافذة في البيت المقابل فرأى انعكاس الضوء على الزجاج ، وكانت العتمة داخل الغرفة . وسمع حمحمة الفرس من ورائه ، التفت نحوها فرآها تدور حول عمود النور ، يلتمع شعرها البني تحت الضوء ، فذهب الى الداخل وحمل اليها جردل ماء ووضعه امامها فراحت تشرب ، وراح يمسح ظهرها ، ويتحسس بطنها المتلئ يترقب حركة المهر الصغير في الداخل . هزت ذيلها فالتمعت خيوط الشعر الطويلة البنية في الضوء . ودقت ساقها اليسرى بالاسفلت . عاد الى كرسي ابيه ، دفعه بقدمه على جانب قليلا ، وانحنى برفق ، وخيل اليه قبل ان يجلس انه رأى انعكاسها على زجاج النافذة ، وحين جلس وحدق في الغرفة المظلمة لم ير سوى انعكاس ضوء الشارع فوق الزجاج . وفكر بأنها كانت ترقبه من مكان ما في الغرفة خلف النافذة ، وهو يضع جردل الماء للفرس . وكانت الفرس تقف امام جردل الماء ، بجوار عمود النور ، ساكنة ، ينسدل ذيلها البني الكثيف بين ساقيها ، يلتمع شعرها في الضوء . مدد ساقيه الى الامام ، ونظر نحو النافذة ، ورأى رجلاً عجوزاً يدلف خارج باب البيت ، يسير على الطوار ، مهتزاً ، يقف أسفل دائرة الضوء

ويشعل سيجارة ، ثم يرتد الى جانب ، في العتمة الخفيفة ، فكر في أنها ربما كانت تجلس خلف النافذة الآن ترقبه ، وكانت الفرس قد عادت الى الحمحمة ، ودخل الرجل العجوز مسافات العتمة الساكنة بين اعمدة النور ، وخفت وقع قدميه . عادت الفرس تدور حول عمود النور فارتطمت بجردل الماء واسقطته . فكر بان الفرس ستختنق نفسها . وقد بدأ عنقها يميل الى اسفل ؛ يرى التماعة عينيها السود اوين الواسعتين اثناء دورانها ، ووقع سيقانها فوق الاسفلت . وفكر بانه الغضب الذي ينتابها حين تفتقد وجود ابيه الى جوارها . فذهب اليها ، وأوقفها وراح يربت عنقها ، يحس بدفق انفاسها الدافئة ، ثم رأى الرجل العجوز واقفا على الناحية الاخرى يرمقه . فك الحبل ، وكانت الفرس قد رفعت رأسها الى اعلى ، قرب وجهه ، وتدفقت انفاسها الساخنة في انفه ، فأمسك بشدقيها ، رآها واقفة في النافذة ، ترقبه ، كان الضوء ينعكس على عينيها الملتمعتين ، تبتسم ، تتكىء على الحافة ، وينساح الضوء فوق شعرها الاسود ، دفعت مصراع النافذة على جانب ، وكان قد ترك حبل الفرس في يده ، ثم ادارها حوله ، يحتك جسدها الفاره بكتفه ، يحس بجلدها الدافىء ، وحركة المهر الخافتة في بطنها الممتلىء ، اشارت له نحوها ، ففك الحبل من حول عنقها ، وتركه بجوار الجردل ، وربت ظهرها ، فرفعت رأسها نحوه ، وقفز فوق ظهرها ، فأحس بارتعاشة المهر الصغير بين ساقيه ، ثم ضربها برفق ، ولكزها بساقيه ، فاندفعت الى الامام ، ثم توقفت ، فعاد يلكزها بقوة ، فاندفعت على امتداد الطوار ، تقرع سيقانها فوق الاسفلت فنظر اليها وابتسم ، ورفع يده اليمنى الى الاعلى ، ودار بها الى الناحية المقابلة ، ومرقت الفرس اسفل النافذة ، ورأى عينيها تلتمعان ،

وفكر لو رفع يده قليلاً ليلامسها ، وكان يحس ارتجاجة بطن الفرس الممتلىء ويسمع صوت انفاسها المتدفقة ، فدار بها الى الشارع الرئيسي ، وابتعد الرجل العجوز ، كاد يرتطم به ، والتصق بجدار البيت ، وفكر في ان عليه ان يعود قبل ان يرجع ابوه ، وقبل ان تعود هي الى الداخل ، فاستدار بالفرس ، ولكزها ، فقزت فوق حفرة في الطريق ، وبدأ يحس بالعرق يبلل جلدها اسفله ، فضربها بقبضته ، اندفعت ، فاندفع جسده الى الامام ، ومال نحو العنق ، ثم حاول ان يمسك به ، وكانت الفرس تدفع رأسها الى الامام ، يحس ارتطام الهواء بجسده ، رآها واقفة في النافذة تنظر باتجاهه ، وحاول أن يشدد التحام ساقيه ببطن الفرس ، وخيل اليه انه سينقذف الى اعلى ، باتجاهها ، ثم لوح بيده اليسرى ، فارتدت الى الوراء ، رأى أباه امام الباب ، واحس بها تنخلع من بين ساقيه ، ويندفع في الهواء ، ثم يرتطم بالاسفلت .

رأى أباه والرجل الاسود ينحنيان فوقه ، يحس بدمه حارا ، حملاه الى الطوار ، امام الباب ، نظر نحو النافذة المعتمة فلم يرها ، وراح الرجل الاسود ، باصابعه الساخنة ، يغسل الدم ، يسمع أزيز النار المكتوم ، تمتد مساحات الضوء في الفراغ حتى اسفل الحائط ، تنعكس فوق الزجاج ، سمع سيقان الفرس الجامحة تخبط الاسفلت ، تمرق جوار جسده ، وتختفي ، فيرى انعكاساتها وراء الزجاج ، في العتمة ، ويحاول ان يبتسم ، فيكز اسنانه ، ودمه يتدفق مع الماء من بين اصابع الرجل الاسود ، وتتمدد مساحات الظلامة في الفراغ ، ويرى سيقانها الحمراء تمرق الى جوار رأسه ، وبطنها الممتلىء يرتجف ، تدق الاسفلت ، ويرى الشرر الصغير ، يرفع رأسه قليلا فيرى أباه منتصباً فوقها ، عاليا ، يتطاير شاله الابيض الى الوراء ،

ويسمع تدفق الهواء ، ثم يراها واقفة في النافذة ، يسقط الضوء فوق شعرها الاسود الكثيف ، وتلتمع عيناها ، وتمرق الفرس اسفل النافذة ، ويرى اباه يرفع يده نحوها ، فيبتسم ، ويحس باصابع الرجل الاسود تنظف جرحا في بطنه ، فيبكي ، ويستدير نحو الحائط ، ويسمع احتكاك السيقان الصلبة بالاسفلت ، ويرى الشرر ، وتقف الفرس اسفل النافذة ، ويهبط ابوه ويقودها الى عمود النور ويربطها ، فتحمحم ، ويمسك بقضيب من الحديد ويروح يضرب الفرس فوق رأسها وبطنها ، وهي تدور مفزوعة ، ويتفجر الدم ، ويراها تسقط فوق الارض .

القاهرة

الشاعر والعرافة

د. نذير العظمة

I

من تقرأ كفي عند العتبة
من تدخل صحني
تنفخ بالقربة
قدري : تضربه بالمقت
تكشف بعض بقايا نبض
حيّ ميْت
تركب فوق جبيني عربه
تجري خلف حدود الوقت ! !

II

ناصية النور
ياوجه أيامي
تركب للسفر
حصان أحلامي

III

أحس أني شجَرهْ
غريبة الجذورْ
تخورت في حجره
تسقط في العصورْ !

IV

يتها الحشرهْ
يسري قمره
أقرأ فيها
آي البقرهْ

V

معلق بالنجمة المغتربهْ

VI

مرساة العالم في قلبك
وشراع الأرض
يتخذ جبينك حلم الموج
ويبقى سرك في الرفض

II

أيتها المرافئْ البعيدة
مابيننا مسافة الحلم . . . بلى
وعالم القصيدة

VIII

هذا فؤادي سفن
تبحر خلف الآلْ
مغترب كالحق في مفازة الزوالْ
يصير اكليلاً على صليبْ
لحلم الغريبْ

IX

يافجر صايت بلا مئذنهْ
ترقص في صوتي الخطا
تصهل فيه الأحصنهْ
للشمس والحب الذي لايغيبْ
يافرس الرغبهْ
يافرس الكلمات الصعبهْ
أبداً فوق الصهوة يمضي
حلم الوثبهْ
يركض فوق الماء يغني
يضرب قبّهْ
يلعب بالنار وبالريح ويملأ عبه
يبحر في أمواج الغربه
يقطف نجم الليل ويمضي
يلبس قلبهْ ! !

XI

الشوق الغامض يأخذنا
خلف الأشياء
لاندري هل بحر المنفى
لهب أو ماء
نضرب في البحر بلا أضواء
ماياخذنا في أحداق البحر
الزبد أم الأغوارْ ؟ !
ياسفن الشوق
هل لشراعي
أن يتوحد بالأنواء ؟ !
تحبسنا في الطين الأسماء
لم يبق لنا غير الإبحار
في سفن المنفى
في لهب الماءْ ! !

ليتـ تركب قطارًا وتقرأ في دفتر الصحراء

فايز خضور

— ١ —

منهكٌ ياقطار البراري .
عندما يَنضح الوهجُ من سرة القاطره :
مقلةٌ تتصيّد ثدياً حنوناً ،

رمى جمرةً ،
حبةً من حصى البحرِ .
قُلْ : كَرْزَةً غضةً ، ودّعَتْ أهلَها .
كيفَ . ؟ !
قلْ : حَلْمةً . . حلمةً من نحاس مدمّى ،
تراودها إصبعٌ ،
شفةٌ شقّقتْ قَشْرَها الهاجرهْ .

« آه كيف تأتى لهذا النعاس المباغت غيمُ الهطول . ؟ ! »

صار ، ماصار ، سهواً تُرى . ؟ !

أم فجورٌ من العبث العدميّ انحنى :
تاركاً للفضيحة مجدَ إباحته . ؟ !
أمْ جنونُ السُعار . ؟ !

ياقطار المسافات ، أنى اتجهت ، اتجهنا .

ينوءُ بنا إرثنا المشرقيُّ
وتُربك ألسنَنا لغةٌ خاسرةٌ .

— ٢ —

نكْهتهُ العربي قتّالةٌ ، آه يادربُ — واحدةُ .

رُغمَ حشد اللغاتِ ،
وتبرير لون الخياناتِ ،
رُغم « البراءات » .
رغمَ الدموع الغزارْ .

ياقطار الصحارى القَصيِاتِ ،

مازال ينضجُ نبضُ اللهوفينَ ،
توقاً إلى حلمة :
حلمة تشتهي تَفتّحها الريحُ ،
والأنملُ المرهقه

« ظامئٌ كلُّنا . . . ياقطارْ . »
كيف تنأى بها . ؟ !

كيف تمضي ، وكيف يُواشجُ حَشْدَ الغريبين حَبْلُ السَّفَرْ ؟!
أيُّها الموكب المطمئنُّ ،

تُراك تناسيتَ أحبابَكَ اللاطئينَ ،
-- عُراةً -- بظل ارتقاب المطر . . ؟ !

— ٣ —

بَغْتَةً ، يَنْهَرُ الموكلون بصون الأمانات ،

أهلَ بضائعهمْ :
« هيِّئوا نفسكمْ ،
أنزلوا الأمتعه »

نحن لسنا (حريصين عن فقْدِ شيء)
فكلٌّ يفتش عمّنْ وعمَّا معه . !

— ٤ —

ظَلّتِ امْرأةٌ ، ساكَنَتْ جفنها كَفُّ إغفاءة
تَستَلينُ القِفارْ .
وقْتَ أجفلَها عاملٌ يَكْنُسُ القاطرات ،
وفاجأها ،
حيثُ فوجئَ :
ياأختُ ، ياأختُ ،
« باستَ » ياامرأةً لستُ أعرفُ من أينَ . ؟ !
نحنُ وصلْنا ،

ولسنا بيوت انتظار .
والمساءُ هنــاموحشٌ
والمصابيحُ ليستْ ،
— كما ظنَّ غيرُكِ ، قبْلكِ —
ليستْ بشيرَ النهار .
هرولي . . هرولتْ . كيفَ . ؟ !
أينَ حقيبتُها . . . أينَ . ؟ !
ضَلّتْ بها الذاكرهْ .
ألحقيبةَ . . . أينَ الحقيبةُ . ؟ !
أينَ حقيبةُ عُمْري المنكّدِ . . ؟ !
صاحتْ ،
وما أسعفتْها الصّراخات .
هل يُسعف الدمعُ ندّابةً ،
في مدى مقبرهْ . . ؟ !

— ٥ —

آه لينا ، انْهضي من ذبولك ،
ياوردةً من شطوط الغبارْ .
آه لينا ، استْفيقي إلى حزنكِ العذْبِ .
هذه المحطاتُ مخنوقةٌ .
والعبور بها شائكٌ .

لاتلومي قطارَ الغوايةِ ،
أنتِ أضعْتِ الحقيبةَ قبلَ الوصول . . ! !
أرجعي دمعكِ اللولبيّ إلى الشرنقه
وافتحي كوّةَ النسمة الخانقه
واقرأي دفترَ الرملِ .
« هاهو ملقى أمامك » :
ماعاد يُبهج عِشْقُ الطلول
واقرأي خلفَ ظهرِك :
« إنَّ القطاراتِ
تُوصي النساءَ الوحيداتِ ،
ألاّ يمارسْنَ طَقْسَ الذهول . . »

— ٦ —

آهِ بينا اقرأي دفترَ الليلِ :
مابيننا صَارَ دربينِ
درباً إلى الموتِ ،
لاشكَّ ، أقصرَ من قامتينا
ودرباً إلى المستحيل .
مرّةً ، صُدْفةً لن تعادَ ،
اعتنقنا ، اعتنقنا
اختصرنا طموحاتِنا بالشراسات :

تنأى ونرتد ،
نصحوا ونحتدّ .
تتّحدُ الآخُ بالجرحِ ، بالرملِ .
واتسّعَ الجُرحُ ، حتى طغى وانتهينا .
آهِ ياحُزْنَ لينا . .
مرةً ، صدفةٌ لن تعاد ،
افترقنا
وهيهاتِ ، هيهات ،
ذاكَ الشقاءُ المريرُ الجميلُ . . ! !
نحنُ صِرنا بعيدَين ، أبعدَ من سُورِ مكةَ ،
عن رغبةِ الملحدين
لم يعدْ بيننا — الآنَ — من هاجسٍ ،
غيرُ أشباحِ هذا الزمان القتيلْ
آه ، ياوجهَ لينا القتيلْ .

— آب ١٩٧٧ —

ثلاث مرات بكيت

عبد الكريم الناعم

ثلاثَ مراتٍ بكيتْ
كانتِ الدموعُ شارةً ، مرارةً ،
مدينة تغسلها المياهُ في مساءِ ليلةٍ غارقة
بالحزنِ ، والحضورِ ، والتماعةِ العيونْ
كانت الخيولُ في السهوبِ مثلنا حزينةً
في المُقَلِ السوداءِ نصفُ نومٍ ، نصفُ يقظة ،
وباقةٌ من الزهور نصفُ غضةٍ تنامُ في الجفونْ
والكأسُ طائرٌ أطلَّ من نافذةٍ عتيقة ،على المدى
وصاحبي ذؤابةٌ ،
والذكرياتُ باقةٌ من « حبقٍ » تحملها طفولةٌ تجيء من
مدائن الأمطار ، والتراب ، والخرافِ . .)
(مُصْحَفاً) مطرزاً معلقاً في صدر ذاك البيتْ
ثلاث مراتٍ بكيْتْ .

• • •

(١) لمحته طفلاً جميلاً في شوارع ضيقة ،
ثيابه بالية ،
حقيبة من (تنك) في يده اليمنى ملبئة
بالوشم ، والصدأ
عيناه طائراظمأ
لوجهه رائحة الليمون ،
راحتا يديه بحرتان من سراب ،
كان مثقلاً بالحلم ،
قبل أن يغل في « الزقاق » داهم الحم العتيق صدره
العشبي ،
منذ أشهر طويلة لم تحتضن راحته قرشاً ،
وخارج الزجاج مغريات جمة ،
تخضبت عيناه بالدموع ،
طائر في صدره يزقو ،
وسار مثقلاً بالحزن ، والصغار يحزنون ،
صارت الأحزان غيمة شفيفة في صدره ،

وصار شاعراً .

أمس حينما أذكرت رحلة الطفولة ، العذاب ،
رحلة الخراب ، والقفار ، والذين يحملون الجوع
في أعراقهم . .
تذكر (الزقاق) ، والجفاف ، واليباس ،
امتلأت عيناه بالدموع ،

اختلطتْ جذورنا ،
النسغ الذي يدور في الأعراق كان واحداً ،
سافرتِ الأشجارُ في المياهِ / اختنقتْ عَبْرَتُهُ ، /
أراد أن يقول شيئاً ، /
أحرفٌ كسيرةٌ أوقفَتها الإجهاشُ في قرارِ حلقِهِ ،
هاجرتِ النجومُ من أوطانها ،
تدفّقتْ عيناهُ ،
مدّت الصحراءُ كفّها ، / وبيننا صمتٌ قديمٌ عمره عمرُ
الصخور ،
كان رائعاً ،
أمسكتُ بالصخورِ .

حين غادر المكانَ كانت الجراحُ شجراً يمتد بيننا ،
لحظَتَها . .
بكيتُ .

* * *

(٢)

كانا حبيبين ،
الحروفُ أزهرَتْ حين استقاما ، / الشعر كان
موعداً ، وأفقاً ، ، والعمرُ زهرةً ،
والافتراق شجرةٌ تأوي إليها الطيرُ في المساءِ ،
كان فارساً ،

حوريةٌ كانتْ ،

« للياسمين » مثلُ مالشجر « الدفلى » ،

تجيء بيته فيحنمان بالأطفالِ ، والزروعِ ،

يقرءانِ ،

يدخلانِ المدنَ التي يفتحها الطوفانُ ،

يرسمانِ شارةَ الأفق « الشرقيِّ » ،

قوسُ قُزَحٍ يجيء في الصباحِ حاملاً ألوانَه إليهما ،

يملؤها الوقتُ بموسيقى الشعوب الرحّلِ ،

« الجوريُّ » كلما أدهشها الإعياءُ ضجَّ بالعَبيرِ ،

وهو ممسكٌ بالبرقِ ، والمدى ،

عيناه غابتا شرارْ

نجمين كانا يقرءانِ العشقَ في الفلكِ المُدارْ

كان اسمُهُ « محمداً » ،

كان اسمُها « لارا » ،

ويرسمانِ كلما تلاقيا طفلاً جميلاً ،

أمسِ حينَ مزّقَتْ جراحَها « لارا » ،

وأغرقَتْ قاربها . .

تفتّحتْ في كل عينٍ جمرتان ، / اختنقَتْ ،

وكانَ مثقلاً بالنارِ ،

« لارا » ترفضُ العبورَ ،

وهو ينزفُ الحياةَ ساعةً فساعةً ،

« لارا » تقول إنها تحبُّهُ ،
تذكره . . ، تبكي ،
وترفضُ العبورَ ،
وهو مثقل بالحزن ، والجراح ،
طائرُ (العُقاب) في عينيه موغلٌ ،
تسحبه القفارُ للقفارِ . . ،
وهو جارحٌ ، وجائعٌ ،
تأخذه السماء نحوها ،
« لارا » نطير في كفيه ،
يقرأ « العُقابُ » في الكتاب أنها حمامةٌ ،
يفترقان ساعةً ، يوماً ، فشهراً ،
يبكيان ،
حين يرسمان دارة العبور تقرع (الأجراس) .
« لارا » ترفض العبورْ
تحبه ،
وترفض العبورْ
أمسِ حينَ افترقا نهايةً ،
تذكرا الطفل الجميلَ ،
بكيا ،
لحظتَها . .
بكيتُ .

* * *

(٣)
عبر دورتين للفصول صار يافعاً ،
أمي تراه غصنَها المخضرَّ ،
والدي يفركه ،
أرعاه خلجةً فخلجةً ،
أود لو أعطيه بعضَ مايمنحه الآباء من غنى ،
أودّ لو أحمله إلى الذرى ،
أنهلتُه دمي ،
صارعتُ حتى يستطيل ، / ماالذي يملكه الشاعرُ في
القفرِ ، وفي العصر الذي يملكه التجارُ . . ؟ !
شيئاً من دعاباتٍ ،
وحزناً أبدياً ،
أحرفاً تخترق الحجبَ
وإحساساً بأنا غرباءْ
لحظةً من وهجِ الكبرِ ، وأنا شعراءْ
ماالذي أعطيه غير الحرف ، والنزفِ ،
وأنَا فقراءْ . ؟ !

بعدَ أن جاءَ من « الشغلِ » —
وفي الصيف تراه « عاملاً » ،
توّجَهُ الحرُّ بتاج الرجل الضارب في الأرضِ ،
وبالغُبْرةِ ،
يستهدي عروق الصخر حتى يفتح المغلَقَ

حرفاً في الشتاء،
أخذتني رجفةٌ ،
في وجهه دهرٌ من الإعياء ، والتجريح ، والحمى ،
وظلٌ من بكاءٌ ! !

أتُراهُ عاشقٌ غرَّبهُ الحلمُ ، وأعيَتْهُ جواربه
أم العينُ التي تفتحها الدهشةُ بين القصر والكوخ ،
أم اللحظةُ في الكشف على أرض بلاد غيّرتْ
تربتَها ،
أم أنه الزمنَ الحياءَ ؟ !

قلتُ : يابنيَّ ،
قبل أن أُكملها فاجأهُ الغينُ ،
بكى ،

— يابني لماذا ؟ !
انفرط الدمعُ على خديه سطراً عربياً ،
خطفتني الريحُ ،
— ياقلبي لماذا ؟
وبكيتُ

المحصودة
في فجر الصيرورة

للشاعرة البلجيكية جانين كوفرور
ترجمة وتقديم: عائشة ارناؤوط

بعد اربعة وعشرين عاماً من الخفقان، توقف هذا القلب الشاب إلى الأبد، ولكن صدى نبضة كان أبعد من ذلك؛ إذ أننا لا نزال نستطيع لمسه حتى الآن وذلك خلال عملين ظلاً يتنفسان دون توقف: أولهما كان دراسة نقدية حول المنهج الشعري عند بول ايلوار والثاني مجموعة من القصائد الخاصة تحت عنوان « ورقة أو رخام »، وهذه المجموعة أهدتها الشاعرة إلى الأستاذة أميلي نوليه التي كان لها أكبر الأثر في تنمية موهبتها الشعرية.

استحوذت على جانين فكرة عالم لا يمكن للكائن فيه أن يفلت من ثقله ومن امكانياته المحدودة . . عالم لامكان فيه للاستمرار، فهي ترى أن: « الحياة بالنسبة للشاعر تعني المرور بصمت أمام وجوه لا وزن لها ولا حضور ولكن بمروره هذا يهب تلك الوجوه كلمات

من روحه على الأقل ، إن ذلك يشبه ورقة الشجر التي تمس الوجنة برقة وتنعشها ، ثم تنطلق بعيداً عن الغبار الأرضي » .

لقد منح ايلوار هذه الفتاة الشابة الشجاعة الكافية لولوج عالم حنون اعتمد الكلمة المجنّحة ، وعلّمها مالارميه ضرورة الشكل المستبدّة التي سيوطدها الزمن دون شك ؛ لذلك نرى عندهما الايجاز المدهش ، نرى الصورة الشعرية في لغتها وقد وضعت كجوهرة فوق قماش متواضع كي تؤكد قيمتها .

أما أعمالها فتشف عن قراءات عميقة لفلاسفة شرقيين ، لقد التزمت جانين طريق المنهج الصعب ، مما أتاح لتصلبها أن يخنق أحياناً عنفوان شبابها ، ويتيح للنبرات الممزقة بالظهور في قصائدها .

يرى أندريه دوم أن المشاعر التي يتميز بها شعر جانين بقدر ما هي سمات تؤلف وجهاً معروفاً هي أيضاً سمات وجه المراهقة . . لذلك نجده يقول في دراسته النقدية حول « ورقة أو رخام » : إن هذه المجموعة من القصائد تحدد المنحى الروحي للطفولة التي تصب في الحياة الفعّالة ، وتتخذ شعوراً حاداً نتيجة عجزها المؤلم ، ويبدو واضحاً أن القلق الذي يعبر هذه القصائد هو من خصائص عمرٍ هشّ ، سريع العطب ، قابل للإصابة بالجراح في كل لحظة ؛ عمر تعكره ردات فعل عكسية . إن من الشفقة بمكان أن يُكتشف فيها الضيق .

ولكن السؤال هو : في هذا الصفاء البلوري الممزوج بحس عميق باليأس الانساني

أليس هنالك مكان نستشف فيه وعوداً لتجربة صوفية لم يكن لها وقت للازدهار ؟ »

نباتية

عد شجرةً .
كن مطراً نباتياً
أكثر وثوقاً بأنك في الأنين تفتح رغبة الندى .
كن ماءً متغيراً
أكثر صفاءً في لعبة الصحو هذه .
كن غصناً ينطلق ليدعك العشب العالي ،
وبلل تويجاتنا وأجسادنا
الآخذة شكل البحر في استرخائها .
كن أمواجاً خضراء تنبثق شديدة الانحدار
كن الأرض
حيث تنام بذور الحياة
لتتفجر غداً نباتاتٍ صافية .

. . .

آه . . لو تصير الشمس مطراً أصفر .
آه . . لو تتحول أيدينا إلى راحات نباتية
لو أن الفضاء ينفتح عن هذه الأخاديد
حيث يتعرض انبعاث الكائنات للخطر ،
لأننا آنذاك
نلجأ إلى صرخة الأشجار ،

وتحت الأوراق ننحني أكثر صمتاً
فقد غدونا خشباً وقشرة .

. . .

ها نحن أولاء جذوع مصغرة
نقتصر على أكثر الحركات دقة ،
نكنس من الثابت رعشة الذكريات .
ها نحن أولاء سهول وأوراق من الصلصال الرملي
منعطفون في فضاء النظرة الحميم
مجاذيف تحت طية مياء لا تنقطع .
أعصابٌ نباتية وأزهار علوية .

شباب الجسد يقبع بكامله
تحت هيكل البلوط ،
بدمه السائل
الأكثر صقلاً في الوريقات ،
بطفراته التي تجعل القشرة تتقصف .

. . .

إذا ما أبعدتُ الروح المغرّدة
سأجعل النسغ دون حراك .

. . .

مجاملة الشجرة :
الغصن يلعب وحده ، ولكنني ألهو — مغمضة العينين —
بأقل الفروع عدداً كي أتابع الرسم بباقات حيّة .
في أيام لا نهاية لها
لا يكفي تسييج الشفاه بالشفاه
للحد من سلطانها .
إنني أجهز افتتاحية الخط المنحني في صلصالك الشاب الحيّ ،
أغنيةٌ من العشب تصعد من الأرض المتشققة .

أن نعيش

أن نعيش هو أن نكسب ما تبقى من عمرنا .
الصور تمضي فيه كما تمضي الحكايا
لكي ترسم حركاتنا الفارغة .
مشتعلةٌ أيامنا ، ليالينا وألعاب عمرنا العشرين .
جريح أرقنا وفخرنا المفرط بأجسادنا .
أمل غير منطقي وتشاؤم عديم الجدوى :
أن نموت . . أن نولد
الليل يبعث أسلحتنا .
أن نعيش
شبكةَ صيد بريئة .

. . .

أغصان الأشجار المتعامدة مع وجوهنا الأفقية
تمر من أيامي .
فروع الكرمة الميتة طرقاتٌ لا فائدة منها ،
وجوه لا وزن لها ولا حضور ،
حركة مستحيلة ،
كل شيء يمضي من عمري منتقلاً إلى النظرة الجامدة .

. . .

ايماءة واحدة ممكنة كي تلتقي بإيماءتي
لنربح ما تبقى من عمرنا .
لنحيا : شبكة صيد بريئة
نوازن النسيان بالأمل . . النسيان بالأمل

شبيه أيضاً

شبيه لبراهين اعتقادي أنت .
مماثل لصمتنا أيضاً .
ودون ثقة
أنت النظير لرياح الفصول الميتة .
أنت .
الفصول كذلك
تحس بولادة الطبقات في جليدنا

بشتاءاتنا
تحس بالحركة الأولى وهي تنبجس حول غيابنا .
الفصول أيضاً .
ترى عمرنا يموت .

. . .

أتحدثُ كي أفهمُكَ أكثر .
أجتاز الشجرة . . . الطريق
وأجد ماء الولادات الأبيض ، المدن
والجماهير الهابطة في عروق الرياح .
أجد الحجارة للوثوب في جوف الحياة
وللاختلاج في المستنقعات الصغيرة ضمن تموجات ما .

. . .

أتكلم كي أفهمُكَ أكثر
أنت يانظير كلماتي
ياشبيهاً لبراهين اعتقادي .
سأضيف صمتاً إلى صمت
وسأعادل عزلتي بطمأنينتي .

داخل الأشياء

الفجر يأتي
يبلل شفاهي
ويقبّل أصابعي القشرة
مع النجوم ،
في قلب الأغنيات الهابطة .

. . .

الفجر يصل إلى ريح الرمال
يتحدث عن قوادم الطيور الصفراء
وعن الموسيقى
ويفرخ عن زغب العصافير .

. . .

من هنا مرت الدروب نحو القطيعة .
والعيون أُغلقت في غيمة .
الحكايا والأغنيات
تمشي على المنازل .

. . .

أوه . .
إن كان علي أن أعيش

فأنا أملك قصصاً للأطفال
ولديّ رمال نجمة ما !
أملك أشرعة في أعماق البحر
وأنواراً في باقة ضحكتي .

ضرورة

في مرتفعات متعددة
شيئاً فشيئاً
وتبعاً لإباثك وشبابك
أعطيتك اسم التمثال النصفي أو المدّ والجزر .

قررتك لهباً ،
زبداً في شاطىء اللهب ،
أو ذروة على قمم الأمواج .
حباً عابراً للأجناس الجديدة .
قررتك العشب
حيث تُقدم خمور الشواطىء النجمية .
قررتك رخاماً
حيث نُطْبَعُ دون ظل ،
دون قدر ولا ذاكرة .

تصورتك جمهوراً بين الحشود ،
وجهاً ملفوظاً للقرون والأبعاد ،
فتاةً وطفلاً ،
شجرةً عطش للرفاق ،
مدينةً منمنمة مساحة للمستحيل .

. . .

ولكن ها أنت ذا نادراً ما تأتي ،
وتغيب بحيرات الأيدي الملصقة بعنق الظلال .
ها هي ذي الأبعاد ، الزمن ، حدود الوجه .
وجسد المطر الأبتر المتجه نحو أمل حيّ
تنطقه كلمات من أذهاننا
قبيل من الممكن ،
من المستحيل .
وأعود إلى الصوت الأرقّ لنصول الخريف ،
سقطةً لطيّ ثقل العودة دون حكايا .

. . .

تمثال ، صوت صاعد منتصب على مسافاتنا ،
متفجر تحت إيماءاتنا .
وأخيراً : أن نحيا
تمثالاً نصفياً خارج الرأس

مُبتعداً عن الممكن
متقطعاً خارج الأبعاد
جسداً لا يُلْفَظُ وأزلية مسمّرة .

الــــواقــع

اترك الملائكة بعيداً
تلعب مع الأطفال في السماء .
اترك الأحلام الخضراء المزرقة في خيط البحار الوهمي ،
وأهداب الضوء لعينيك نصف المغمضتين .

. . .

اترك فصول الربيع والغابات الخضراء ،
ندمَ الشتاءات كله ،
والفجرَ الذي يشيخ في كمائها البارد
وفي الدموع التي تعشش
عند منحدر الينابيع .

. . .

لدى العصفور الكثير من الثقل
ولديك الكثير من الأحلام
اترك الطفل يقبّل شفاهك

يلاعب ضحكتك بيديه المحمومتين .

. . .

كل الطرقات تتبعك
وأنت أسرع منها .
اذهب
وانفخ كلمات روحك كلها ،
فخطواتك لها ضجة الفجر
الذي يجعل الشمس تشرق .

أصغر كثيراً من أن تموت

هوذا أنت ، هاربٌ من الحكايا ،
تعدد الايماءات والعبارات الطيبة .
هوذا أنت
مبلل تماماً بشفاهٍ طفولية
تحت شمس اليقظة الهزيلة .

. . .

مرآتك أفلتت نضارة الطفولة
ومسحوقَ الزبد ، ثلجَ الجناح
وضحكات العصافير .

. . .

ذهبت بعيداً جداً
بعيداً جداً في مشهدك الخاص :
من أمل لأمل
ومن أرجوحة لأخرى
حتى الهزء المحتقر للمجازفات .

. . .

وحيداً تفرّ في عمق مشهد من الندى المتجمد .
جاهلاً المقنّعين البائسين
جاهلاً الأجنحة في ثقب القبضات المغلقة .

ريح الفجر تبلل شفاهك
ها أنت ذا متمدد في عيون النعاس
مراهقةً ، وجهاً أخرق ، مهد ضحكات ما
صورةً فخورة .
صخرةً ممتدة ، مقطّعةً ،
حبيسة في برد الثلوج . . وحدها .
كنت أصغر بكثير من أن تموت
مع حنان الحيوانات وعذوبة الطيور .

. . .

لقد ذهبت بعيداً جداً
بحيث أنهم يعتقدونك هارباً من وجودك الخاص .
لقد ذهبت بعيداً جداً .
قائلاً جملتك التي لم تتم :
« إلى نهاية رحلة لا تُفَسَّرُ »

. . .

الآن أعرف ثمن الدم المعطى من ضفة لضفة :
زهرةً بعد العشاء
جمرةً مستلقية
رمالَ الاعتدالين .

ها أنت ذا هارب من الحكايا
ها أنت ذا هارب من الحكايا
« مجنون مسكين ، شيطان صغير مسكين »
لو أن الأرض على الأقل . . . .
لو أن الماء على الأقل . . . .
ها أنت ذا متأرجح غير ذي أهمية
ودون جدوى
من أجل حيوات أخرى ، وفترات مراهقة أخرى .

آفـــاق المعـــرفـة

رسالة القاهرة

ظواهر جديدة في الحياة الثقافية

احمد محمد عطية

بدأت محنة المجلات الثقافية باحتجاب مجلتي « الرسالة » و « الثقافة » ، ثم لم تلبث أن شملت منابر ثقافية هامة ؛ مثل « المجلة » و « الفكر المعاصر » و « الكتاب العربي » ، وامتدت لتجتاح مجلات « الشهر » و « الأدب » و « جاليري ٦٨ ». لذلك هدأت الحياة الثقافية والحركة الثقافية في مصر . وتوزعت النتاجات الفكرية والأدبية والفنية المصرية في شتى أنحاء الوطن العربي . وكان هذا ، في حد ذاته ، عملا مفيداً بالمعيار القومي ، يمكن الكاتب العربي في مصر من الخروج من الدائرة المصرية المحدودة إلى الدائرة العربية الكبرى . ويوسع من دائرة المتلقين ومن آفاق الكاتب ورؤيته القومية .

غير أن هذا ، من جانب آخر ، أظهر الحياة الثقافية المصرية وكأنها أجدبت وعقمت ولم تعد تفرخ الأجيال الجديدة والإبداعات الجديدة والرؤى الجديدة . وقد ساعد احتجاب أهم المجلات الثقافية ، وخفة المستوى الفكري للبعض الآخر منها ، على تصور ركود الحياة الثقافية المصرية أو توقفها . وهو تصور غير صحيح ، ينفيه مايلاحظه الجميع من أنه لا تكاد تخلو دورية ثقافية عربية من كتابات مصرية ، بل أن بعض المجلات الثقافية العربية تعتمد في تحريرها ومادتها على الكتاب والأدباء العرب من مصر .

ومن هنا فإن صدور مجلات ثقافية

جديدة ، بمبادرات خاصة من الكتاب والأدباء ، يؤكد ثراء الحياة الثقافية في مصر ، ويبشر بظهور حركات فكرية وأدبية جديدة تغني الثقافة العربية وتسهم في تقدمها وتحديثها . وسأحاول في هذه الرسالة التعريف بالملامح المميزة لأهم المجلات الثقافية الجديدة ، لأنها في ظني لم تخرج بعد إلى النطاق القومي ، ولإنها تشكل ظواهر جديدة مبشرة في الحياة الثقافية العربية في مصر تستفيد من الغاء الرقابة على الكتب ، محاولة خلق منابرها الثقافية الخاصة ، عبر مجلات تتقنع بقناع الكتاب غير الدوري ، حتى تتخلص من شرط الرخصة المطلوبة للصحف ، وهو شرط أسقطه مشروع القانون الجديد لتنظيم الصحافة في مصر ، فلن تكون الصحافة قاصرة على الحكومة والقطاع العام بل سيمتد حق إصدار الصحف إلى سائر المواطنين . ومع أن هذه المجلات الثقافية الجديدة تحرص على كتابة عبارة « كتاب غير دوري » في صدور أغلفتها ، إلا أنها تصدر دوريا بالفعل وبانتظام ، فبعضها يصدر شهريا والبعض الآخر يصدر فصلياً ، وأهم هذه المجلات هي : « اضاءة ٧٧ » ، « أقلام الصحوة » و « الموقف العربي » .

« اضاءة ٧٧ »

«كتابشعريغيردوري» ، كما ذكرت الجماعة التي تصدرها ؛ جماعة الشعراء الشبان بالقاهرة، ويحررها منهم الشعراء حلمي سالم، رفعت سلام ، حسن طلب ، وجمال القصاص . وهم أبناء جيل واحد ، من حيث السن على الأقل ، فيمكن اعتبارهم بحق جيل ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، لأن بعضهم ولد في سنة الثورة ذاتها والبعض الآخر جاءته الثورة وهو لم يزل في سنوات الطفولة الأولى . وقد صدر لمعظمهم ديوان شعر ، كما نشروا قصائدهم في الدوريات الثقافية العربية خلال السنوات القليلة الماضية ، وتمثل قصائدهم الحديثة تطوراً وتقدماً لتتجاوز تجاربهم الشعرية في دواوينهم الأولى .

صدر العدد الأول من هذه المجلة في أواخر شهر يوليو (تموز) الماضي وتطبع الجماعة الآن عددها الثاني ليصدر في أواخر أكتوبر (تشرين) . تصدر العدد الأول بيان نظري ، وهو بيان فكري هام يحدد منطلقات جماعة الشعراء ومفاهيمها ، لذا سنتوقف عنده طويلا .

فهذا البيان الموقع باسم « أسرة اضاءة ٧٧ » يكشف بوضوح عن حجم التطور والتقدم في الحركة الشعرية الشابة . فهو بيان فكري وأدبي ، قومي اشتراكي ، لا يفصل المضمون عن الشكل ولا يغلب المضمون على الشكل ، ويتجاوز مرحلة الشعار والإلحاح على المضمون ليتم بالإبداع الشعري الصحيح . يستوعب التجارب

السابقة في المجلات الثقافية الخاصة ، ويتم عن وعي فكري وفني وسياسي لدور الشعر والأدب في هذه المرحلة من مراحل تطورنا القومي والديمقراطي والاشتراكي . فقد استوعبت هذه الجماعة الشعرية الشابة التجارب السابقة وخط التطور الفكري والفني ، فأكدت أنها « بؤرة فنية جمالية تنتظم وتنضج إبداعهم الفني ، وترقي وعيهم الجمالي والفكري » ، وإن تجمع الشعراء في « اضاءة ٧٧ » يتواكب مع مسيرة الحركة الديمقراطية المصرية في سنواتها الأخيرة نحو تحقيق تمايز واستقلال الاتجاهات والاجتهادات المختلفة في الساحة الوطنية ، على مستوياتها السياسية والفكرية والفنية والجمالية » .

وقد أخذت الجماعة الدروس من فشل التجارب الثقافية الخاصة السابقة عليها ؛ فوعت جيداً أسباب فشل تجربة « جاليري ٦٨ » لأنها وقعت « فيما يمكن تسميته بالعشوائية ، فجمعت شتاتا قليل التجانس ، لا تجمعه نظرية — أو نظرة — واحدة في الفن والفكر والثقافة . » ووعت كذلك أسباب فشل « جمعية كتاب الغد » التي وقعت أيضاً في « تضييق ساحتها الفنية والفكرية والجمالية مما رمى بها في المعتقدية والتشرذم » فانزلقت إلى ماقامت لهدمه : تسييد وجهة نظر — فنية وفكرية — واحدة في الثقافة المصرية . » وفي سبيل تخطي تلك

الأسباب ، التي أفضت إلى فشل التجارب الثقافية السابقة ، حددت الجماعة موقفها الفكري والفني بوضوح شديد ، بل وطرحت طموحاتها في هذا الشأن ، وهي طموحات رأت الجماعة ذاتها أنها تدخل في اطار الحلم المشروع .

ففي مجال الفكر والثقافة أكدت الجماعة استقلالها عن المؤسسات الرسمية والهيئات والمنظمات وحرصها على العمل من أجل حركة ديمقراطية ثقافية تتسع لكل الاتجاهات والاجتهادات الوطنية » . ف « نحن تجمع شبابي لا يصدر عن مؤسسة أو منظمة أو هيئة أو ادارة ، بل نعلن — بوضوح — يأسنا من الأجهزة الثقافية الرسمية ، ونؤكد مع الحركة الثقافية الديمقراطية هدفها نحو : اتحاد وطني ديمقراطي مستقل للكتاب والفنانين والأدباء ، ونحو الاعتداد بكل الاجتهادات والاتجاهات الوطنية الجادة من ساحة الثقافة المصرية . » كما تفرق الجماعة بين كونها «مجموعة متقاربة الملامح الفنية ومتقاربة الوعي الجمالي والفكري» وبين عدم المطابقة الفنية والجمالية والفكرية، بل وتوضح التمايز والتنوع داخل الجماعة وداخل الحركة الثقافية المصرية. أما الموقف الفكري والسياسي للجماعة فهو قومي اشتراكي يؤمن بأنه ليس الاتجاه الوحيد بل هو اتجاه من الاتجاهات الموجودة في الساحة الثقافية العربية، وانها تعتبر

نفسها جزءاً لايتجزأ من تجربة شعرية شابة جديدة باتساع الوطن العربي» تعمل من أجل مواصلة التقدم بالقصيدة العربية الحديثة.

وفي الموقف الفني والأدبي ، ترفض الجماعة الفصل بين الشكل والمضمون ، كما ترفض الواقعية الفوتوغرافية أو التسطيح الواقعي الآلي ، وتشجب بنفس الدرجة مرحلة إسقاط فنية الشعر لصالح الشعار. فالشعر الجيد هو الشعر المعبر بصدق عن هموم الشعب وأشواقه . و « الفن ادراك جمالي للواقع ، لا يعكسه عكساً آلياً ، بل يخلق – بطرائق التعبير المجازي– موازاة رمزية لهذا الواقع .فهو –اذن– موقف وتشكيله :موقف من العالم،وتشكيل لهذا الموقف يفصح عن طبيعته النفسية والفكرية والطبقية . » و « ان الشعر الصحيح يتضمن ، دائماً ، ضمن ما يتضمن الشعار الصحيح لكن الشعار الصحيح لا يتضمن ، أبداً ، الشعر الصحيح . »

ولعل أكثر ما يؤخذ على هذا البيان يتمثل في الفقرة الخاصة بمسألة العلاقة بين الشاعر والشعب أو بين الشاعر والمتلقي . إذ ينظر البيان إلى المتلقي نظرة استعلائية ، ويتجاهل أهمية التوصيل الشاعر والمتلقي ، بل انه يستبعد فهم الجماهير للشعر من الاعتبار ، مفضلا صدق الشاعر في التعبير عن هموم الجماهير وأشواقها. وذلك بقوله:« ان ارتباط الشاعر بالشعب والثورة لايقاس –في هذا المفهوم –– بحجم الجماهير التي تستوعب أو تفهم عمله الشعري ، بل بقدر نجاحه من صياغة أشواق شعبه صياغةتراقية ، مستخدماً ومطورا أداة هذا الشعب وخبرته في التاريخ.» فلا نملك أن الشاعر لايكتب ولا يبدع قصائده في برج عاج ، كما ان هذه الفقرة تتناقض مع الدعوة إلى العمل من أجل تحقيق الأهداف الفكرية والفنية والسياسية التي تضمنها بيان «أسرة اضاءة ٧٧».

أما الطموحات فهي كبيرة وكثيرة ولا ريب فهي طموحات الشعراء ، ولعل أهمها طموح الجماعة إلى بلورة تجربة مصرية شابة» لاتقتصر على الشعر بل تمتد إلى سائر الأنواع والفنون الأدبية كالقصة القصيرة والرواية والمسرح .

هذه، بايجاز شديد، أهم ملامح البيان النظري لجماعة الشعراء الشبان بالقاهرة الذي تصدر العدد الأول من مجلتهم الثقافية الفصلية «اضاءة ٧٧» . وقد احتوى العدد، بالإضافة إلى البيان، على قصائد للشعراء الشبان: أمجد ريان، رفعت سلام، محمد خلاف، وماجد يوسف، وعلى قصيدتين: الأولى للشاعر المصري الشاب الراحل علي قنديل، والثانية للشاعر البحريني

الشاب الراحل سعيد العويناتي. كما ضم العدد دراسة نقدية لهذه القصائد كتبها الشاعر حسن طلب، أحد أفراد أسرة تحرير «اضاءة ٧٧»، وقد حاول فيها تطبيق البيان النظري للجماعة على القصائد المنشورة بالعدد الأول، وذلك بالعناية بالعلاقات الجمالية بين العناصر الفنية داخل العمل الشعري وتجنب النظر إلى العمل من الخارج. غير أن هذه المحاولة أغرقته في شكل القصيدة ولغتها وبنيتها، وتجاهل تماماً محتواها أو مضمونها. وهنا مكمن الخطأ، في رأيي، فليس العمل الأدبي شكلا فحسب، وهو لايكتب من أجل تجريدات الشكل، فلا يمكن فصل الشكل عن المضمون، ولكن يمكن الدخول إلى المضمون من خلال الشكل، كما أن العمل الأدبي يفهم من الداخل ومن الخارج أيضاً. وتلك قضية أخرى. وقد تراوحت قصائد العدد بين القصيدة المدورة وقصيدة الشعر الحر وقصيدة الشعر العامي. وتتميز القصائد جميعها بثراء الصور الفنية المستقاة من الواقع، وتنوعها، مما يدل على عمق تجارب الشعراء وعلى غنى مواهبهم الشعرية وعلى وعيهم الفكري أيضاً.

« اقلام الصحوة »

من الاسكندرية. المدينة الثانية في جمهورية مصر العربية، مدينة التاريخ والثقافة والفن وملتقى الحضارات — حيث عاش لورنس داريل وأبدع رباعيته الروائية الفذة التي حملت اسم المدينة «رباعية الاسكندرية — جوستين، بلتازار، ماونت اوليف، كليا —»، وحيث ابدع الشاعر اليوناني كفافيس قصائده الصوفية الجميلة، مدينة عبد الله النديم وسيد درويش — من هذه المدينة انبثقت حركة ثقافية فنية جديدة تحمل اسماً ذا دلالة هو «أقلام الصحوة»، يشترك فيها ادباء الاسكندرية وفنانوها وأساتذة الأدب من جامعتها، وعلى رأسهم فنان الاسكندرية الكبير سيف وانلي الحائز على جائزة الدولة التقديرية وعلى درجة الدكتوراه الفخرية. وقد اصدرت الحركة عدة اعداد من مجلتها الثقافية «أقلام الصحوة» وخصصت أعداداً أخرى لنشر أعمال أدبية كاملة فاصدرت روايات «جلامبو» و «بوابة مورو» لسعيد سالم، «المهاجر» لمحمود حنفي، و «الصعود فوق جدار أملس» لمصطفى نصر، ودراسة نقدية لأحمد أبو مطر عن الشاعر الأردني عرار بعنوان «عرار الشاعر اللامنتمي»، نرجو ان نعرض لها بالمراجعة النقدية خارج هذه الرسالة.

كما أقام فنانو الاسكندرية معرض «أقلام الصحوة» بقاعة الاتيليه بالاسكندرية برعاية الفنان الكبير سيف وانلي، وأهدى الفنانون حصيلة مبيعات أعمالهم الفنية

لصالح أقلام «الصحوة».انها ظاهرة ثقافية أدبية وفنية تشكل صحوة جديدة وبعثا جديدا للروح الثقافيـــة والأدبية والفنية التي طالما ازدهرت بها مدينة الاسكندرية الجميلة. يرأس تحرير «أقلام الصحوة» الفنان التشكيلي سيف وانلي بالاشتراك مع الدكتور محمد زكي العشماوي أستاذ الأدب العربي بجامعةالاسكندرية ، ويتولى ادارة التحرير القصاص والروائي السكندري محمود عوض عبد العال ، وتتكون هيئة التحرير من الأدباء: سعيد محمود سالم، عباس بيومي عجلان، محمد حافظ رجب، ومحمود عوض عبد العال ومعظمهم من كتاب القصة والرواية . وقد حرصت هيئة التحرير على وضع عبارة «كتاب» على الغلاف: « كتاب لأدباء وفناني الاسكندرية يصدرونه على نفقتهم الخاصة»

«لسنا من اليسار.. ولسنا من اليمين..» بهذه الكلمات الواضحة قدم القصاص السكندري محمد حافظ رجب العدد الأول من «أقلام الصحوة». وأضاف «أننا من كل الأقاليم .. جئنا نعبر لكل الأقاليم .. ياكل المختفين من أنحـــاء مصـــر من النجوع والبنادر..هذا مأواكم الجديد». هكذا تعي «أقلام الصحوة» دورها من التعبير عن أدباء الأقاليم الذين تنفيهم القاهرة عن منشوراتها وصحفها وثقافتها وفنها. ومن هنا يمكن أن تزدهر ثقافة الأقاليم . ففي الاسكندرية هيئات أدبية وثقافية وفنية، بها جامعة حديثة وكلية للفنون الجميلة وناد للقصة وهيئة للاداب والفنون واتيليه للفنانين وبها يعقد بينالي البحر الأبيض المتوسط مرة في عامين.

وفي العام الثاني قدمت «أقلام الصحوة» بشرى نجاح التجربة وتحقق التوزيع الجيد مع توافر الرصيد المالي الناتج من بيع الأعمال الفنية: «عندما صدر العدد الأول كانت آمالنا لاتتجاوز طعم الملح على شاطىء مدينتنا، مرورا بتجربة الكتب التي تبقى مع الباعة أياماً واسابيع.. ثم جاء الرقم مباغتاً ومقتضباً وصارخاً.. نزلنا إلى السوق بـ(١٠٥٠) نسخة، وعاد الينا من السوق (١٥٠) نسخة ،»ونتعشم أن تظل أقلامنا وألواننا ناضجة نضج أمنياتكم وأحلامكم عن عودة الروح إلى الاسكندرية التي استمرت لأجيال طويلة تجذب الفنانين والكتاب البارزين، وملايين الباحثين عن الثقافة والفنون.» حقاً انها عودة الروح الثقافية والفنية إلى هذه المدينة البحرية الجميلة التي يعشقها المصريون والأجانب ويدللونها باسم «عروس البحر الأبيض». وإلى ذات المعنى ذهب الدكتور محمد زكي العشماوي في تحليله للموقف الأدبي ، وضرورة افساح المجال أمام كتاب الطليعة الشبان للخروج

من عزلتهم ونشر أعمالهم ووضعها موضع المناقشة والتقييم. ومن هنا قدر الدكتور العشماوي أهمية هذه الظاهرة الثقافية ، «أقلام الصحوة» ، في ظهور طليعة أدباء الاسكندرية قائلا: « وفي الاسكندرية صفوة من هؤلاء، يعيشون هذه التجارب. يلفحهم نفس حار من وهج المعاناة المستمرة وتدفعهم المغامرة مع المجهول إلى نبض حي وتوتر دائم.. ومن حق هؤلاء ان تفتح لهم الأبواب .. نعم، وقد تكون هذه الباكورة الأولى لأعمال طليعة من شباب الاسكندرية التي اتشرف بتقديمها نواة صغيرة .. ولكنني ارجو مع الجهد والصبر ان تتعالى دوحة مباركة الظل.»

أما مواد « أقلام الصحوة » فهي منوعة ؛ تجمع بين الأعمال الابداعية ، القصة والشعر والرواية، وبين الدراسات النقدية والمقابلات الأدبية والعرض لرسائل جامعية أدبية وفنية والترجمة عن الأدب الفرنسي، وبين اللوحات التشكيلية والنقد الفني التشكيلي. وبالاضافة إلى مقابلة مع نجيب محفوظ حول ادارة الأدب وافساح المجال للادباء الشبان، تنشر «أقلام الصحوة» لأول مرة مذكرات الفنان الكبير الراحل أدهم وانلي بتقديم لشقيقه سيف وانلي . وهي مذكرات تصور عذابات هذا الفنان الكبير وتمزقه من البداية بين العمل الرسمي والعمل الفني في الأستوديو ، وعن عشقه للباليه والأوبرا. فكتب أدهم وانلي في ٢٩ يناير ١٩٤٩: « لم أجد راحة في عملي الرسمي. لكني أجد الاستوديو والرسم أعظم راحة وتعزية. » وفي ٣٠ يناير كتب أدهم: «عمل متواصل في رسم صور الباليه .. لذة كبرى في عملها ، لقد بلغت حد الكمال .. هذا في نظري ولست أدري كم تساوي في نظر الآخرين .» أما في عيد ميلاده فكتب بأسى وأمل في ٢٥ فبراير : «اليوم يوم ميلادي. أي بلغت ٤١ سنة. أفكر كم يوم من السعادة مر خلالها . فلم أجد يوماً. اني اعيش بالأمل. حضرت فاني (يقول سيف بأن فاني فتاة كانت تدرس التصوير في مرسمهما وانها كانت صديقة لأدهم) وأحضرت بعض الهدايا . كم هي طيبة هذه الفتاة.»

وتميزت «أقلام الصحوة» بتخصيص صفحات ملونة للتعريف بفناني الاسكندرية التشكيليين محمود موسى وفاروق وهبة وطارق زيادي وحسن خلف وغيرهم ، ونشر صور بعض أعمالهم، وهو فن يفتقد الاهتمام في كثير من المجلات الثقافية العربية ، مع أنه أكثر الفنون ازدهاراً وتقدماً في بلادنا العربية. فيجب كما قالت «أقلام الصحوة» ان تفسح المجلات ودور النشر فرصة واسعة لدراسة وشرح وطبع كل النماذج الممتازة ، طالما ان هناك ازدهاراً فنياً

بهذه الصورة.. ومن واجبنا ان نساعد هذا الفن على ان يستمر في ازدهاره وتألقه.»

« الموقف العربي » :

وهذه مجلةفكرية ثقافية تتميزبالخط القومي العربي وبالاهتمام بكل ماهو عربي وتجاوز الخلافات الجزئية، فتصدر من منظور قومي محدد وواضح وثابت وتتحرى الدقة في اختيار موضوعاتها بالمعيار القومي وتدعو باصرار إلى الوحدة العربية والتكامل العربي والتضامن العربي ، وتتخطى الحملات الاعلامية والدعوات الإقليمية. فهي مجلة فكرية جديدة متفردة بخطها القومي في مصر ، خاصة بعد احتجاب مجلة «الوعي العربي» ذات الطابع القومي. تتفق كسائر المجلات الثقافية الخاصة بقناع الكتاب غير الدوري، الا أنها تصدر بانتظام في اول كل شهر . وقد صدر منها بالفعل سبعة اعداد كبيرة ويقع العدد في حدود مائتي صفحة من القطع المتوسط وغلاف ملون. يصدرها الصحفيعبدالعظيم مناف بالاشتراك مع مجموعة من الصحفيين والكتاب، وتحاول تغطية نفقاتهابالإعلانات.

وجاءت كلمة الافتتاح في اول أعداد «الموقف العربي» موجهة إلى القارىء العربي موضحة منطلقات المجلة ومفاهيمهاوأهدافها، فأكدت التزامها بالعمل من أجل الوحدة العربية وتجاوز النعرات الإقليمية . «الموقف العربي يلتزم من البداية بفكرة الوحدة العربية ، وهو بهذا الالتزام يؤيد كل عمل من شأنه توحيد الارادة العربية سواء في مجالات السياسة أو الاقتصاد أو الفكر أو الثقافة أو الأدب أو الفن وفي كافة مجالات الحياة على الأرض العربية.» «والموقف العربي أخيراً يعبر عن طموح جيل جديد من الكتاب الشبان الذين يؤمنون بوحدة الأمة العربية ولكنهم في نفس الوقت يسلكون الطريق الذي بدأه رواد الفكر والثقافة العربية وهم يمدون ايديهم أيضاً إلى الأجيال الجديدة الصاعدة لكي يتكاتف الجميع من أجل تحقيق هذا الهدف العظيم وهو وحدة الأمة العربية.»

فإذا تابعنا مواد الأعداد السبعة الصادرة من « الموقف العربي » لوجدناها ترجمة دقيقة وصادقة لبيانها القومي العربي . فقد احتوت أعداد المجلة جميعها على موضوعات متنوعة ذات رؤية قومية عربية . فبالإضافة إلى تغطية أوجه النشاط العام في سائر أقطار الوطن العربي ، نجد دراسات : « الأسس النظرية للقومية العربية » للدكتور فاروق أبوزيد ، « العرب في العقل الغربي » للدكتورة نادية سالم ، « الصحافة العمالية العربية » لكامل زهيري ، « السينما العربية بين المحلية والقومية » لسامي

السلاموني ، « الأدب المعاصر في الخليج العربي » عرض كمال عمار ، « مأساة المخطوطات العربية » لمحمود ثابت ، « المدرسة الكلاسيكية في الشعر الليبي » و « زكريا تامر رائد التعبيرية في القصة السورية القصيرة » لكاتب هذه السطور ، ودراسات في المسرح العربي ، السوري ، والكويتي . لمحمد بركات ، وغيرها وغيرها من الموضوعات ذات الطابع القومي العربي . كما حافظت المجلة على قومية الكتاب أيضاً ؛ في الفكر والموقع الجغرافي ، فنشرت لكتاب وأدباء من المغرب العربي . ومع ان الدراسات هي الغالبة على المجلة ، إلا أن المجلة تشرق كل عـدد من أعدادهـا القصـة القصيرة والقصيدة واللوحة التشكيلية .

وقد خصصت « الموقف العربي » عدد أكتوبر (تشرين) لذكرى مرور أربع سنوات على حرب أكتوبر (تشرين) . وجاءت كلمة العدد مؤكدة للرؤية القومية لحرب أكتوبر « لأن هذه المعركة أثبتت ان الوحدة العربية حقيقة آنية وواقع ملموس وقد تجسد هذا في أكتوبر ٧٣ ووقفت الأمة كلها رجلا واحداً في جبهة لا تعرف الإفلاس هي القومية العربية ورصيد لايعرف الهبوط هو الايمان بالوحدة العربية وعزيمة لا تعرف الكلل لأنها عزيمة عربية . . »

إن أهم مايميز هذه المجلات الثقافية الجديدة ، إنها مجلات خاصة تصدر عن مجموعات من شباب الكتاب والأدباء والفنانين ، فهي مجلات تمثل مستقبل الثقافة العربية في مصر ، وانها تؤكد على الطابع القومي للثقافة العربية وعلى دور الثقافة الأساسي في تأكيد التيار القومي والإرادة العربية .

جائزة موبيل للأدب :

نعم « موبيل » وليس « نوبل » ، فلا يوجد أي خطأ مطبعي في العنوان . فأخيراً امتد البترول إلى الفكر والأدب . فها هي ذي شركة « موبيل أويل » تقدم كتابها الجديد عن « عبقرية الحضارة العربية » « The Genius of Arab Civilization » الذي حرر بإشراف السيد « جون هيز » مدير العلاقات للشرق الأوسط بشركة موبيل أويل . وقد أقامت الشركة البترولية حفل استقبال بمناسبة صدور الكتاب دعت إليه كبار رجال الفكر والثقافة والإعلام في مصر . وفي هذا الحفل أعلنت الشركة عن مفاجأتها الأدبية الثانية ، بعد اكتشافها المزدوج لعبقرية الحضارة العربية ولتزايد أهمية البترول العربي كمصدر وحيد للطاقة في العالم حتى نهاية هذا القرن ، ، أما المفاجأة الثانية فهي تخصيص « جائزة موبيل للأدب » لأحسن رواية مصرية نشرت

خلال السنوات العشر الأخيرة . وتتضمن الجائزة عدة مزايا لصاحب الرواية الفائزة ، تجمع بين الفائدتين المالية والأدبية . فالجائزة المالية قدرها ١٠٠٠ ألف جنيه مصري عداً ونقداً مع ميدالية ذهبية (لم يذكر وزنها أو قيمتها) مع ملاحظة ان قيمة جائزة الدولة التشجيعيةعن عمل أدبي واحد هي خمسمائة جنيه فقط . أما الجائزة الأدبية ، وهي أدبية ومالية معاً ، فتتمثل في ترجمة الرواية الفائزة إلى اللغة الانجليزية ونشرها في الولايات المتحدة الامريكية خلال عام ١٩٧٨ عن طريق دار النشر الأمريكية : «Houghton Mifflin» . كما يحتفظ الفائز بكل حقوق التأليف « بجميع أنواعها » ، على حد تعبير الشركة في اعلانها ، عن الحفل والجائزة ، الذي غطى نحو ثلثي الصفحة الأخيرة من صحيفة « الأهرام » القاهرية .

وقد اختارت الشركة مجموعة من أهم النقاد والأدباء والإعلاميين في مصر لتكون لجنة تحكيم « جائزة موبيل للأدب » برئاسة الأديب الكبير الروائي والناقد يحي حقي وعضوية الناقد المصري المعروف د . لويس عوض والناقدة والاستاذة د . سهير القلماوي والناقدة والأستاذة د . فاطمة موسى و د . مرسي سعد الدين رئيس هيئة الاستعلامات المصرية ، مع « دنيس جونسون ديفز » المستشرق الانجليزي المعروف الذي قدم للانجليزية مختارات من الأدب العربي الحديث . وقد وضعت الشركة عدة شروط تتبعها لجنة التحكيم عند اختيارها للرواية الفائزة ؛ لعل أهمها أن تكون الرواية « من تأليف مؤلف واحد مصري الجنسية » ، وهذا شرط واضح ، أما الشروط الأخرى فهي أقل وضوحاً ، مثل اشتراط أن تكون الرواية « متاحة للنشر باللغة الانجليزية » ؟ ! ومثل حق اللجنة « في أن تختار للجائزة رواية لم يتقدم بها صاحبها . » أما الروايات فتقدم إلى مكتب الدكتور لويس عوض المستشار الثقافي لمؤسسة الأهرام ؟ !

أليست هذه ظاهرة ثقافية هامة جديرة بالاهتمام ؟ !

القاهرة

رسالة بيروت

الفن العربي

كما يراه فنان لبناني

ياسين رفاعية

أفرزت الحرب الأهلية اللبنانية في مجال الفن كثيراً من الأعمال : روايات ، وقصص ، وشعر ، ورسوم ، وحتى الموسيقا والغناء .

كانت الحرب قاسية ومريرة ، عاشها الإنسان اللبناني خصوصاً ، والعربي عموماً بأعصابه ومرارته وقهره وألمه .

في مجال الرواية : كوابيس بيروت لغادة السمان ، الشياح ، لفهد اسماعيل ، الممر لياسين رفاعية . والبقية تأتي . في مجال الشعر مجموعات عديدة صدرت وغيرها ستصدر ، لكن الأهم مجموعة نزار قباني . . « إلى بيروت الأنثى حبيبتي » .

في المعارض والصور والرسم ، أكثر من حكاية وقصة ، على أن الأبرز التسجيل الوثائقي في : أولا : حرب لبنان بالصورة لعبد الرزاق السيد ، ودفتر الحرب الأهلية رسوم جميل ملاعب ، وهو كتاب جاء لبنة أخرى في توثيق هذه الحرب ، وفي رسم كل أبعادها . كيف ؟ بالتخطيطات في رسم لوحات بالريشة والحبر الصيني الأسود ، كي تكون الصورة أكثر تعبيراً عن الحزن وأكثر ملاحقة للواقع . إنه بكثير من الجهد يحاول أن يعطي معنى آخر لهذه الحرب ، معنى كونها ضد الانسان أي انسان ، ومعنى كونها ضد الحضارة وضد القيم الأخلاقية . ولكن من وجهة نظر تدين العنف أينما كان ومن أية جهة جاء ، وهي بالتالي دفاع عن الفقراء والأطفال

والأمهات أكثر المتضررين بهذه الحرب .

جاء الدفتر من حيث الأخراج يشبه إلى حد كبير دفتر رسوم الأولاد في مطلع دراساتهم . وهذا هو المقصود بالفعل ليعبر عن انطلاقته الطفولية وبراءته في مشاهدة الحدث ثم الألتصاق من به إلى حد رسمه في الذاكرة قبل رسمه على الورق .

هذا شيء مهم . لكن الثغرة الأساسية في هذا الدفتر ، عدم معايشة الفنان حالة الحرب من داخل . إنه يطل عليها من بعيد . من الجبل احياناً . مختبئاً منزوياً عن نارها ، بعيداً عن تفجراتها التي كانت تأكل الأخضر واليابس . لذا جاءت بعض الرسوم باهتة ، لم تعش حرب اللحظة وراء اللحظة عندما كان الرصاص وكانت القنابل والمدافع لغة الصراخ بعد أن صمتت كل اللغات الأخرى .

طبعا في تقديم سمير الصايغ وعارف الريس أكثر من مجاملة . لابأس ، لكنهما على كل حال ، في بعض هذا التقديم أراد كل منهما أن يدل جميل ملاعب على ثغراته بشكل غير مباشر إذا صح التعبير . يقول سمير صايغ : « كيف استطاعت هذه اليد أن تروي مثل هذا العذاب ؟ كيف احتملت إعادة الزمن مرتين ، الحادثة مرتين ، المشهد مرتين ، والمرة الأولى كافية بأن تقذف إلى القلب مذاق الخل ولون السراب » إلى أن يقول : « ومن هنا نفهم هذا الصراع أو التراب الأطراف المتناقصة جنباً إلى جنب في حكاية واحدة : الحديث عن الموت والحديث عن مواجهة الموت . الحديث عن الألم والحديث عن الانتصار على الألم . باختصار : الحديث عن الموت والحياة في آن معاً ، أي كان القصد التوحد بحيث لا يصير الموت شاهداً حقيقياً على الخسارة . كان القصد يجري نحو التوحد بحيث لايعود المرء بقادر أن يفرق بين الوجهين . وجه الضحية ووجه الشاهد .

لكن عارف الريس يشير في المقدمة إلى أن جميل ملاعب وضع هذه الرسوم بالأبيض والأسود خلال الحرب الأهلية ١٩٧٥ — ١٩٧٦ ويصور مجملها مشاهد من الفظائع التي سجلتها اليوميات المخيفة لهذه المأساة في حياة المواطنين ، والتي رافقها الفنان في منطقة عالية وجبل لبنان ، وتركت أثرها في خطوطه وفي معالجة التأليف معالجة شاعرية . تقرأ في المفارقات الموجودة بين مختلف التدرجات الشفافة . وتدل على حس مرهف وحزن عميق » .

رفيق شرف :

في حوار مع رفيق شرف الفنان والرسام والأستاذ في كلية الفنون الجميلة سألناه : هناك ظواهر ثقافية مزيفة سواء على صعيد الفن ، أو على صعيد الفكر . كيف الطريق لفضحها وكشفها وتعريتها . أجاب :

— أننا نجتاز مرحلة اسمها « التسلل الثقافي » وهي شيء من ركام الحرب . فمجتمعنا أصيب في اسمه وتتنازعه سياسات وايديولوجيات عديدة ، وفي غياب المقاييس ، لا بد من ازدهار التفاهات والتزييف في الفكر والفن . أما كيف الطريق لفضحها فأنا أعتقد أن الزيف والتفاهة هي نزوات بلا روح ، وهي تحمل في ذاتها بذور موتها . ويبقى دور الناقد المسؤول الذي يجب أن يتربص لهؤلاء بالصراحة والجرأة . . لأجل ثقافة حقيقية .

هل تعتقد إن على الفن أن يعمل لخدمة الشعب ؟ .

— الفن يخدم الشعب بتذوق الشعب له . فالعلاقة بين الفنان وشعبه هي علاقة الذات بذاتها . فالفنان في مجتمع ما ليس مخلوقاً آتياً من الخارج ولعل السؤال الأصح هو هل هناك من يخدم الفن في هذا الشعب . فالفن لا يتنامى ويؤثر ويبدع إن فقد بحره الحقيقي وهو مجتمعه . وتعاطف هذا المجتمع معه « والفن إنساني بطبيعته ، أي أنه اجتماعي . والفنان لا يمكن أن يبدع دون تلك الحرارة الوجدانية التي تربطه بإنسانه ومحيطه وقضاياه . ويظل هدف الفن هو الجمال أولا . . وأخيراً . وبهذا الدور فقط يتوحد الفنان في شعبه . وهكذا فقط يخدم الفنان مجتمعه . إن الفنان في مجتمعنا وحيد ومفصول لسبب بسيط ، ذلك إن شعبه لا يزال يتلمس حضوره في العصر بعجز مطلق . ولا يمكن لنا التكلم هنا عن مجتمعنا بموازنات أخلاقية ، فمجتمعنا مجتمع فضائل وخطايا ، ففيه من سمة القرن العشرين مثلما فيه جيوب من التاريخ البدائي وإنه لمن الخطل الاعتقاد بقيادة مجتمع واقع في مثل هذا التناقض والتفاوت . إن البؤس ليس بؤساً مرذولا . ويمكن أن يخلق أفراداً أو شعوباً عظيمة . . وإنما المرذول تلك المناعة الطبيعية لدى شعب أمام كل تقدم . إن شعبنا ليس بحاجة إلى خدمات فنان فقط . هو بحاجة إلى تجنيد كل القوى الفكرية والسياسية والاقتصادية والانسانية والاخلاقية لإنهاضه . هو بحاجة إلى المؤسسات التي تبني العالم اليوم وتطبع العصر بقيمها .

كيف يجب أن يكون الفن قيمة عربية شاملة ، ومساعدة على لم شمل الأمة العربية ؟

— الفن العربي صورة طبق الأصل عن الفنان لدى كل بلد عربي والتكلم عن قيمة عربية شاملة مناقض لواقع الإقليمية السياسية والتراثية في الفن العربي عامة وهنا أيضاً أثير ضرورة وجود المؤسسة العربية الواحدة « الأكاديمية العربية العليا » أو « المتحف المركزي للفن العربي المعاصر » مثلا ، عناوين لها مدلول . إذ كيف يمكن التكلم عن القيمة الواحدة وليس

هناك أي رابط أكاديمي أو متحفي يربطني بالفن السوري أو العراقي أو المصري أو المغربي .

ولكن هناك اتحاد التشكيليين العرب . . ماذا يفعل ؟

– أجل . هناك « خطابات » اتحاد التشكيليين العرب ودعوات للزيارة . ولكن دلني على مؤسسة واحدة انشأها هذا الاتحاد . دلني على مشروع قام به من شأنه أن يؤرخ الخطوة الأولى نحو فن عربي من خلال مؤسسة عربية عامة .

رحلات الى الوطن العربي

« رحلات إلى الوطن العربي » سلسلة جديدة موجهة إلى الفتيان ممن لم تتجاوز اعمارهم خمس عشرة سنة . هدفها تعريفهم بوطنهم العربي بلدا بعد بلد . يشرف على تحرير هذه السلسلة : أحمد سعيد محمدية – ياسين رفاعية – سلوى البنا – حسن العبد الله – وتتوجه إلى هؤلاء الفتيان بأسلوب قصصي بسيط لا تعقيد فيه ، وبلغة نقية مبسطة ، مزينة برسوم مستلهمة من تقاليد وأزياء كل بلد على حدة وبأسلوب بسيط جداً . هذه السلسلة إذ تركز على هذا الموضوع الفني جداً ، إنما تضيف إلى ما سبق لعدد من دور النشر أن قدمته في سلسلة متشابهة بتقديم الأعلام الإنسانيين كل واحد منهم في كتاب . وما تفعله مؤخراً دار المسيرة في اختيارها سلسلة عن أبطال العرب في صدر الاسلام .

نقول ، بعد هذا كله ، نجد أن مكتبة للفتى العربي قد أخذت في التكون من جديد ، كلها تدعم مسيرة الأدب القومي وتعمل على نشأة جيل مؤمن بوطنه وبأمته وبتراثها الحضاري .

فإذا خصصنا الحديث عن سلسلة « رحلات إلى الوطن العربي » هذه وأول كتاب في السلسلة كان عنوانه « إلى الجزائر » نجد في قصة هذه الرحلة كل شيء عن الجزائر ، جغرافيا ، وتاريخيا ، ونهضتها الحديثة ، وثورتها ، ومدنها وقراها . وذلك ضمن صفحات لا تتجاوز المائة . وبحرف كبير سهل القراءة . عدا عن الأسلوب الجذاب الذي أختير كي يحرك في القارئ الفتى كل مقاومات المتابعة والفهم ، ودفعه إلى حب الرحلات والمغامرة لمعرفة المزيد عن وطنه وأرضه . وبالتالي معرفة حدود هذا الوطن الكبير وكونه أصلا وطناً واحداً وشعباً واحداً وامة واحدة من المحيط إلى الخليج . فالتقاليد متشابهة . والأزياء كذلك . وحتى اللهجات المحلية . . هذا عدا عن التوق العضوي الأصيل لدى شعوب هذه الأمة إلى الترابط والتوحد وهدم الفوارق والحواجز التي أوجدها المستعمر لإحباط هذه الأمة وتمزيقها .

إن واجبات دور النشر العربية تتجسد في مثل هذه التطلعات الأساسية والمبدئية قبل التفكير بالربح التجاري ولو على حساب المستوى . وما تفعله الآن هذه الدور أو بعضها إنما يتجسد في الشعور القومي لدى أصحابها . . وإن كان مقرونا بالربح التجاري . وهذا تحصيل حاصل ، شرط ألا يكون الربح على حساب أمانينا وتطلعاتنا إلى مستقبل يسوده العلم ومن أجل تحرك جديد نحو بناء صرح حضاري لا يقل عظمة عن حضارتنا وتراثنا القديمين .

رسالة باريس

حول كتاب «نصوص أوغاريتية»: الميتولوجيا واللغة

فايز مقدسي

لم يمض بعد زمن طويل على صدور كتاب « نصوص اوغاريتية » موضوع رسالتنا هذه ، بالرغم من ان الدراسات الاوغاريتية المختصة قد قطعت اشواطاً لا بأس بها نسبياً منذ أن وضع الاستاذ ش . فيرولو Virolleau d ترجمة النصوص الميتولوجية الأوغاريتية في متناول القراء عام ١٩٣١ بالاضافة إلى العديد من الدراسات والابحاث المتعلقة بادب ولغة اوغاريت .

ومن الفضول بمكان ملاحظة كيف أن فضل اكتشاف اوغاريت (رأس الشمرا) يعود إلى بعثة اثرية فرنسية ومع ذلك فإن الاثار الأدبية المكتشفة في « اوغاريت » قد ترجمت إلى الألمانية والانكليزية قبل أن تترجم إلى الفرنسية بزمن طويل نسبياً .

وما يجب ذكره هنا أن النصوص التي نحن بصددها كان جزءاً منها قد نشر في كتاب « اديان الشرق الأدنى » الذي صدرعام ١٩٧٠ في سلسلة « كنوز الأنسانية » الروحية منشورات Fayard De noel ، غير أن الطبعة الجديدة للنصوص

الأوغاريتية في كتاب منفرد(١) تتميز عن الأولى في أنها حصيلة ثلاث سنوات من العمل والبحث والتأمل لحل بعض القضايا اللغوية الشائكة التي تتعلق بمدونات اللغة الكنعانية ، ولحل مشكلة الألواح التي لم تصل جميعها إلينا بحالة جيدة تسمح بتتبع الخط القصصي للاساطير . مما جعل أمر الترجمة والتسلسل الروائي في بعض النصوص شيئاً عسيراً . ولا تزال بعض النواحي اللغوية دون حل حيث ينكب العلماء المختصون على درسها . غير أن الشروح التي تذيل الصفحات بالاضافة إلى المقدمات التفسيرية التي تمهد لكل نص من النصوص تقوم بتوضيح نسبي لكل مواطن الغموض والتشوه ، وتقترح عدة احتمالات لكل معضلة لغوية أو نصية بالجوء إلى مقارنات لغوية بين الكنعانية من جهة والعربية والعبرية من جهة أخرى . حيث هناك تشابه ملحوظ بين العربية والكنعانية .

ونشير هنا إلى ناحية مهمة يتضمنها الكتاب المذكور هي احتواؤه على مقارنات بين مقاطع من الميتولوجيا الأوغاريتية ومقاطع من النصوص التوراتية حيث تقع على تشابه يكاد يكون حرفياً في بعض الأحيان .

ويقول معدو الكتاب إن الأمر قد صعقهم وإنهم تعمدوا اجراء المقارنة للفت انتباه قراء النصوص التوراتية إلى هذه الحضارة الكنعانية التي لم تأخذ قدرها الذي تستحقه من العناية حتى الآن .

وكان قد سبق لبعض الباحثين الأشارة إلى قصة الطوفان السومري – البابلي الواردة في ملحمة جلجاميش الشهيرة وكيفية تبني التوراة لهذه القصة فيما بعد حيث اصبحت « طوفان نوح » جلجاميش والنصوص الكنعانية لا تدع مجالا للشك بعد الآن في سطو اليهود على ثقافة شعوب ما بين النهرين والكنعانيين وتدوينها في التوراة ، كما سطوا على ارض (كنعان) التيسموها « الأرض الموعودة . »

ولعل ذلك يفسر احياناً ذلك الصمت الذي تحاط به عادة الثقافة القديمة الكنعانية ، وثقافة المنطقة عموماً .

ونورد هنا امثلة عابرة على التشابه بين الأدب الأوغاريتي ونصوص التوراة : نجد في النص الأوغاريتي أن « بعل » هو (. . . راكب الغيوم) وفي المزامير التوراتية تلحق هذه الصفة (بهوه) . وكما أن الرعد هو صوت بعل في النص

---

(١) « نصوص اوغاريتيــه » اساطير وسير . المجلد الاول . منشورات دي سيرف DUSerf . باريس . تحقيق وترجمة ودراسة السادة .

A – Herdner, M – Sznycer , A – Caquot

الأوغاريتي ، فإنه يصبح صوت (يهوه) في التوراة – سفر أيوب والمزامير – . . وفي الميتولوجيا السورية القديمة يقوم « بعل » بقتل التنين أو الحية المرواغة « لوثان » فإذا بهذه المأثرة تصبح في التوراة احدى مآثر (يهوه) الخ . .

. . .

يحتوي كتاب « نصوص اوغاريتية » على الأقسام التالية التي تؤلف بمجموعها حوالي / ٦٠٠ / صفحة .

١ – مقدمة ودراسة علمية تاريخية .

– اكتشاف اوغاريت – اللغة ، الأوغاريتية وكيفية حل رموزها .

– جدول بالالهة الأوغاريتية .

٢ – النصوص الميتولوجية – بعل والبحر – بعل وعناة – قصر بعل – بعل والموت – بعل والبقرة – قصيدة بعل – ولادة الآلهة . أعراس القمر – سيرة دانيل واقهات – قصيدة رفايم – سيرة كريت –

وسوف نتناول هنا بالتفصيل بعض مباحث الكتاب الأساسية :

١ – اكتشاف اوغاريت :

جاء في مقدمة الكتاب : « . . إن إكتشاف رأس شمرا – أوغاريت (١٩٢٩) يعتبر أحد أهم الاكتشافات الأركولوجية التي غيرت من معرفة البشر بالتاريخ . حيث تم العثور على حضارة وثقافة مكتوبة ، وعلى لغة حفظت أدباً كان حتى ذلك الوقت مجهولا ... » .

ونشير هنا إلى أن اكتشاف رأس شمرا – اوغاريت قد تم بالصدفة حيث عثر فلاح سوري كان يحرث حقله على بعض القطع التي اثارت اهتمام العلماء فيما بعد وأدت إلى الحفريات التي كشفت عن مدينة اوغاريت التي انقرضت حوالي ١٢٠٠ ق . م .

بدأت بعثة فرنسية الحفريات في ١٩٢٩ في منطقة مينة البيضا وفي تل رأس شمرا على بعد ١٢ كم من اللاذقية :

« ... وتنكشف مدينة كاملة تحت معاول الأركولوجيين بقصورها ومعابدها ومنازلها . ولقد تمت الحفريات حتى عمق ١٧ م وعلى خمسة مستويات اركولوجية حيث كشف أن المستوى الأركولوجي الخامس يصعد في القدم إلى الألف السابع فيكون بذلك معاصراً لأقدم المدن النيوليتية Neolithique في الشرق الأدنى ٢٢٠ ص ٢٨ .

– يعتبر القصر الملكي الأوغاريتي واحداً من أكبر القصور الملكية المكتشفة حتى الآن في الشرق القديم . وهو مبني كلياً

من الحجر . ولقد بلغت من عظمة هذا القصر إن امير جبيل (بيبلوس) حين اراد أن يصف في إحدى رسائله لفرعون مصر عظمة قصر ملك صور فقد قارنه بقصر اوغاريت .

– عثر على معبد الأله (بعل) ومعبد أبوه الأله (داجان) وعلى مكتبة كبير الكهنة وعلى عدة شوارع سكنية تمتد في القسم المنخفض من المدينة الممتدة نحو الشمال .

« ... وما وجدناه في اوغاريت اعطانا فكرة عن حضارة اوغاريت وتطورها . . شهادة نادرة تاريخية . . وقطع فنية رائعة محفوظة في متاحف حلب ودمشق واللوفر ٢٢٠٠ ص ٣٢ .

– انكشفت الحفريات عن مجموعة نصوص اثرية هامة منوعة الخطوط و اللغات تقع فيها على خمسة انساق كتابية : المسمارية ، الأشورية ، البابلية والهيروغليفية المصرية والقبرصية والحثية بالأضافة إلى كتابة مسمارية دونت بواسطتها لغة جديدة .

عثر على أكثر النصوص الأسطورية في مكتبة كبير الكهنة وعلى قسم منها في ارشيف القصر الملكي « ... الأمر الذي يسمح لنا باعادة ترتيب الحوداث التاريخية لمملكة اوغاريت في القرن ١٣ – ١٤ ق . م، والقاء الضوء على التاريخ المعقد للممالك السورية التي كانت تتأرجح ما بين القوة المصرية والقوة الحثية ٢٢٠ ص ٣٤ .

كما عثر على نصوص أخرى تعطي فكرة جيدة عن مختلف نواحي الحضارة والتركيب الاجتماعي والاقتصادي المجتمع الاوغاريتي في تلك الفترة .

غير أن الاكتشاف التاريخي كان دون شك النصوص المدونة بلغة جديدة وكتابة جديدة كانت حتى زمن قريب مجهولة .

ب – اللغة الاوغاريتية (الكنعانية)

تم العثور على الابجدية الجديدة في أيار ١٩٢٩ وسرعان مالاحظ « شارل فيرولو » إن الأمر يتعلق بكتابة أبجدية جديدة بعد أن لاحظ العدد المحدود للعلامات (٣٠ حرف) ولقد كتب فيما بعد حول صعوبة فك هذه اللغة الجديدة :

« ... أنه من البديهي أن لغة غير معروفة عبر عنها بكتابة مجهولة هي غير قابلة لحل »(١) .

لكن فيما بعد قام العالمان الألماني BAUER والفرنسي DH بفك رموز اللغةالجديدةحيث لاحظBAU ERإن خطاً مسمارياً عمودياً يفرق الكلمات عن بعضها البعض في هذه المدونات . ولقد كانت فرضيته هي التالية :

(١) – من كتاب « اسطورة دانيل » الكنعانية .ش . فيرولو – باريس ١٩٣٧

لما كانت الكلمات مؤلفة من رمز أو من عدة رموز فقط فإن هذه الرموز (العلامات) يمكن أن تدون الصوامت السامية وإن الكلمات الأكثر طولاً تحتوي على مصدر PERFFIXE أو مقطع ملحق بالكلمة SUFFIXE أو على الأثنين معاً . ثم قام بجمع في ثلاثة عواميد ، الأحرف التي تستطيع في اللغة السامية الغربية أن تمثل المقاطع الملحقة ، والتي تستطيع أن تكون تعبيراً عن المصادر ، وأخيراً الأدوات التي تتألف كل منها من حرف واحد ، حيث تم التوصل إلى قراءة كلمات أولية بسيطة التركيب مثل(ابن)BN وبيت BT وبعل BL الخ ..

وتتألف ابجدية اوغاريت من / ٣٠ / حرف ، وهي اغنى ابجدية بين الأبجديات السامية المعروفة . فبالاضافة إلى الأحرف الصوتية الثلاثة التي تمثل «الألف »A–I–U – وهي ذاتها الصوائت السامية البدائية ، فأنها تحتوي ايضاً على علامتين لتدوين الحرفين المدورين الصامتين : الحاء الحلقية (ح) والهاء الهوية VE LAIRE وعلى علامتين لكتابة الأحرف الحلزونية المخرج المصوتة SPIRANTES والحنجرية LARGNGA LE والحرف الهوي(غ)

وهناك علامتان لكتابة الحرفين السنيين(١) الحلزونيين : المصوت (ظ) والصامت (ط) . وعلامة لكتابة الحرف السني المفخم الصوتي (ذ) . . أما بقية العلامات فهي مثل العلامات الأبجدية المعروفة في الابجدية الكنعانية الكلاسيكية . ص ٤٠ .

وبالنسبة إلى قدم هذه الابجدية يقول الباحثون في مقدمتهم الطويلة للنصوص : « . . في حال أن هذه الابجدية المسمارية تصعد على الأقل إلى القرن الرابع عشر قبل الميلاد ، فإنها تكون بذلك أقدم ابجدية كاملة معروفة ... ولكن من التهور أن نقول . . إنها أصل كل الابجديات . والواقع أن قضية أصل الابجدية مسألة شديدة التعقيد وترتبط بالغاز أخرى وتتعلق بكتابات أخرى كالبابلية والعربية الجنوبية . »

« . . إن تحديد الصفات المميزة الخاصة باللغة الأوغاريتية وبالتالي درجة قرابتها من لغة أو من مجموعة لغات سامية ، أمر يتطلب أولا التوصل إلى وضع وصف مفصل ومنهجي لعلم الأصوات PHONETIQUE والتشكل الصوتي MARPHO LOGIE والنحو SYNTAXE والنواحي الاصطلاحية LEXIQUE للغة الأوغاريتية الأمر الذي لم يتم بعد بالرغم من الأعمال المتعلقة بالموضوع

(١) INTERDENTALE هي الأحرف التي تلفظ بوضع اللسان بين الأسنان الأمامية مثل حرفي الذال والثاء .

والتي تم نشرها . إن علم الأصوات الأوغاريتية قد درس منذ البداية . ولكن مازال ينقصنا الوصف الفنولوجي كي ندرس تركيبه ولمقارنته بالنظام الفنولوجي السامي الأخر ص٤٢ .

نورد هنا جدولا ببعض الكلمات الكنعانية لنبين للقارئ مدى قرابتها من العربية .

الكنعانية	العربية
YAM يم	يم – بحر
BT LT بتلت	بتول – عذراء
BT بيت	بيت . منزل
NAHAR نهار	نهار
AB أب	أب
ADM أدم	أدم
AHD أحد	أحد
AKL أكل	أكل
AMR أمر	أمر
ARS أرص	أرض
BKY بكي	بكى
BN بن	ابن
DM دم	دم
MRR مر	مر – عبر
QBR قبر	قبر
ZT زت	زيتون

وهناك الكثير مما لا يتسع المجال لسرده وإنما هدفنا هنا إلى اعطاء فكرة عن مدى التشابه والتقارب .

ج – الالهة الرئيسية في ميتولوجيا اوغاريت

١ – ايل – AL كبير الأرباب ورئيس مجمع الآلهة الاوغاريتية ، هو خالق الكون أو منظمه . لقبه الثور والملك . و « ايل » على عكس « بعل » اله متعال تقدم له القرابين والذبائح . كما أنه – أبو البشر – بالكنعانية (ابوآدم) AB ADM

٢ – عناة ANAT

في القصائد الاوغاريتية الميتولوجية – عناة أخت « بعل » ، وابنة « ايل » ، عناة بعل في صراعه مع الاله (موت) كما ساعدته على بناء قصره – كما نستدل من نص : « قصر بعل » ص ١٩٣ . تعتبر عناة أهم ربة كنعانية مؤنثة وحسب النص فهي امرأة شابة رائعة الجمال . تلعب دورها الأساسي في مأساة الخصب الأوغاريتية إلى جانب البطل (بعل) يشير النص إلى أن عناة اكلت بعل . . « ... تأكل عناة لحم أخيها دون سكين ، وتشرب دمه دون كأس . . » .من القابها : العذراء عناة ، وسيدة السماوات العالية ، والبتول .

٣ – بعل BA ، AL .

بعل هو الشخصية المحورية في القصائد

الميتولوجية التي كشفت عنها حفريات رأس الشمرا . هو إله العاصفة والمطر ، رمز الخصب يكتسب بعل مظاهره الأخلاقية باتحاده مع الظواهر الطبيعية . العاصفة تكشف عن شجاعته والمطر يبين عنايته الالهية .

يعني بعل السيد(١) ، ومن القابه « سيد الأرض » ، ويعتبر نقيض (ايل) المتعالي . فهو إله قريب من البشر يعاني من لحظات الضعف والقوة ، ويموت في سبيل الناس . ثم يبعث من الموت كظهر لتجدد دور الحياة والخصب . لبعل ثلاث بنات . طليه وارصي وبدريه ، وهن يمثلن على الأغلب نشاط بعل المثلث المظاهر : طليه من الطل أو الندي والسقاية ومن صفاتها « المطرة » (نص بعل والموت) ، وارصي هي الأرض وبدرية تنعت بالمضيئة ، وهي على الأرجح الضياء . ولعل ثمة علاقة لغوية هنا مع بدر العربية . بعل اذن رب البرق وإله السقاية والري وسيد الأرض . وفي العصر الهليني والروماني اصبح اسم بعل (زوس) . ولقد دامت عبادته زمناً طويلا فاتخذ فيما بعد اسماً مسيحياً : مارجرجس ثم اسماً اسلامياً : الخضر .

— تعتبر الديانة الكنعانية عموماً ، ديانة خصب وتأليه قوى الأخصاب الكونية والطبيعية . وهي ذات مظهر جدلي (كما تبينها نصوص الميتولوجيا) وهو مظهر يتجلى في الصراع الدائم بين بعل رمز الخصب والتجدد الحيوي ، و (موت) إله الفناء والجدب . حيث يتغلب موت على بعل فيحل القحط . ثم لا يلبث بعل بمساعدة عناة ، وبعد أن هبط إلى باطن الأرض طائعاً ، أن ينبعث من الموت فتعود ، بعودته إلى الحياة ، القوى الاخصابية إلى نشاطها . ويعتبر بعثه انتصاراً على (موت)(٢)

— وأخيراً . . يبقى أن نتحدث عن نصوص الميتولوجيا . غير أن المجال لايتسع هنا . ولعلنا نقدم ترجمة لبعض القصائد في وقت لاحق . أما هنا فقد اكتفينا باستعراض الدراسة والمبحث لاعطاء القارئ فكرة عن هذا الكتاب المهم ، وعن تلك الحقبة من التاريخ .

(١) — بالآرامية ادون ، واصبحت فيما بعد « ادونيس » باليونانية .

(٢) — في كتابه « تاريخ سورية » الجزء الأول — يقول الدكتور فيليب حتّي : « . . من المحتمل أن هذه القصيدة كانت تمثل كمسرحية على الساحل السوري قبل أن يفكر اليونان بالمسرحية بعدة قرون . وإذا صح ذلك فيكون السوريون قد سبقوا اليونان الذين يعتبرون عادة منشئي التمثيل المسرحي»

رسالة بلغراد

مهرجان بلغراد الحادي عشر للمسرح العالمي

خطوة إلى الوراء.. خطوتان الى الأمام

مهدي دخل الله

عقد في أواخر ايلول وأوائل تشرين مهرجان بلغراد الحادي عشر للمسرح العالمي (BITEF) حيث عرض عدد من المسرحيات الحديثة . وإذا دل هذا المهرجان على شيء فإنما يدل على أن المسرح العالمي يعيش أزمة حادة ، بل إن هذا المسرح « الطلائعي » لم يقع في براثن الكلاسيكية فحسب بل طغت عليه النزعة المحافظة أيضاً .

لماذا ؟ ...

لقد تنبأ أغلب النقاد بظهور هذه الأزمة بعد أن شاهدوا المسرحيات التي عرضت في مهرجان بلغراد العاشر في صيف العام الماضي حيث انقذت المهرجان « الطلائعي » ثلاث مسرحيات كلاسيكية للمخرج السوفييتي يوري ليبيموف هي « عشرة أيام هزت العالم » عن ثورة اكتوبر و « هاملت » و « الفجر هنا هادئ » ، ولقد كان ليوبيموف في اخراجه لهذه المسرحيات مخلصاً لتقاليد المسرح السوفييتي وخاصة مسرح قاهتا بخوف وميرهولد .

أما مهرجان هذا العام فلقد جاء دليلا قاطعاً على صدق ما تنبأ به النقاد ، وعلامة

واضحة على أن المسرح الطلائعي والمعاصر يحتضر أو يكاد .

وإذا كان « التفكير المسرحي » هو أحد أساليب التفكير والوعي الاجتماعي ، الناقد قبل كل شيء ، وإذا كان المسرح الطلائعي ، على الرغم من وقفته الناقدة لوسطه ، هو عبارة عن عكس لهذا الوسط ، فإننا نتساءل ... هل شملت الأزمة التي عبر عنها مهرجان بلغراد « الوسط » الأوربي وغير الأوربي ، الثقافة الأوروبية وغير الأوروبية عامة ؟ ... أم هل أن منظمي المهرجان أساؤوا الاختيار وفشلوا في جلب مسرحيات أفضل إلى العاصمة اليوغوسلافية ، وأن المهرجان لا يعطي ، بالتالي ، صورة صادقة وتامة عن الوضع في المسرح العالمي ؟ . . .

تيار « مابعد الطلائعية » :

يدافع منظمو مهرجان بلغراد عن أنفسهم مشيرين إلى أن الوضع الحالي في المسرح العالمي يدل على وجود تيار عام اسمه « مابعد الطلائعية » لأنه عبارة عن نتاج طبيعي للتيار « الطلائعي » الذي عاشه المسرح في الستينيات . فما مسرح جروتسكي والمسرح الحي ومسرح أرابال والمسرح المفتوح ومسرح الخبز والدمى وغيرها ، في رأي منظمي المهرجان ، إلا قاعدة متينة بنيت عليها أسس مسرح السبعينات المعاصر .

ولكن المنطق اللغوي يقتضي أن نتوجه بالنقد إلى هذا التحليل الخاطىء ، فلفظة « طلائعية » تعني المقدمة والأمامية ، ولا يمكن أن يكون للأمامية « بعد » ، وإلا خسرت الأمامية أماميتها ، والطلائعية طلائعيتها ، فمسرح اليوم إما أن يكون طلائعياً أو « لا طلائعياً » ولا ثالث لهذين الاحتمالين (بالمفهوم الكانتي) . واعتقد أن أغلب النقاد يتفقون على أن المسرح اليوم لا يمكن أن يكون بشكل من الأشكال طلائعياً ، لذلك فهو بالضرورة « لا طلائعي » أي أنه نفي لمسرح الستينيات وليس نتاجاً له . إن « ما بعد الطلائعية » في هذا الضوء ماهي إلا عودة إلى « ماقبل الطلائعية » أي إلى الكلاسيكية . ولقد أجاد الناقد المسرحي لمجلة (موس) اليوغوسلافية التعبير عندما وصف هذا التحرك الجدلي مستعملاً قول لينين المشهور : « خطوة إلى الوراء ... خطوتان إلى الأمام » .

وإذا كان الجامع الأهم بين المدارس المسرحية في الستينيات هو الإيمان الراسخ بأن المسرح ، على الرغم من كونه عاملاً هامشياً في المجتمع إذا ما قارناه بالعوامل الأساسية الاقتصادية والسياسية ، يستطيع أن يساهم مساهمة فعالة في تغيير العالم ، فإن هذا المفهوم الثوري للفن المسرحي جعل عمالقة الستينيات ينظرون إلى الحياة من زوايا جديدة محطمين بذلك أسس المسرح المدني

البورجوازي ووراسمين أساليب جديدة، وثورية للسلوك. لقد كان المسرح الطلائعي مبنياً على الأسلوب المفتوح نحو الجماهير مما ساعده على النزول من سماء البناء الفوقي والزج بالنفس بين العوامل القاعدية التي، كما أشرنا، تعمل على تغيير العالم.

لقد ظهر واضحاً في مهرجان بلغراد الحادي عشر أن الفن المسرحي قد عاد ليقبع على هامش المجتمع، وأن ينغلق على نفسه، ويبقى حبيس «النزعة المسرحية». فالممثلون قد أضحوا دمى تتحرك باصطناعية تامة وتخلوا عن ثوريتهم. وعتبة المسرح ابتعدت أشواطاً طويلة عن الجمهور الذي أضحى يتابع المسرحيات استجابة للنزعة الفضولية فقط، وغالباً ما كان يعتريه الملل والبرود.

يد واحدة لاتستطيع التصفيق:

ظاهرة واضحة تبلورت في مهرجانات بلغراد في السنين الأخيرة ... ففي العام الماضي كما أشرنا، نال الفنان الروفييتي يوري ليوبموف استحساناً كبيراً، وفي هذا العام حظي بإعجاب مشابه الفنان البولوني تادس كانتور الذي قدم مسرحية «الصف الميت»، وهذا يدل على أنه بينما يعيش المسرح في العالم الرأسمالي أزمة حادة، يسجل هذا الفن في الدول الاشتراكية نجاحاً تصاعدياً ملموساً. وإذا أردنا أن نعطي لهذهالظاهرة تفسيراً اجتماعياً فلا بد من الاعتراف بأن أزمة المسرح الغربي ليست إلا جزءاً من الأزمة العامة التي يعيشها المجتمع الرأسمالي، وأن الثقافة الغربية تعاني من حالة باثالوجية شاملة لها آثارها السلبية على جميع نواحي الحياة في الدول الرأسمالية، والعكس صحيح بالنسبة للمجتمع الاشتراكي.

وعلى الرغم من أن يداً واحدة لاتستطيع التصفيق وأن طيراً وحيداً لا يصنع الربيع، إلا أننا نعتقد أنه لابد من التعرض بالتحليل لهذه «اليد الواحدة» و«الطير الوحيد»، أقصد تلك المسرحيات القليلة العدد التي نالت تقييماً ايجابياً من قبل النقاد والتي تعتبر ومضات نور في ظلام كالح.

وربما كانت مسرحية «الصف الميت» للفنان البولوني تادس كانتور، وهو رسام مولع بالمسرح، من أفضل المسرحيات الخمس عشرة التي احتواها مهرجان بلغراد، فكانتور يتمتع بمفهوم خاص للمسرح مما يجعله من الشخصيات الخلاقة فعلا. ولم يختر الموت كموضوع لمسرحيته صدفة، بل أنه يؤمن بأن الموت «النقطة النهائية للوجود» وأنه، على ذلك، الموضوع الوحيد الذي يليق بالفنان طرحه. ولقد عبر كانتور عن مفاهيمه هذه عن طريق عرض ذكريات أحد الصفوف المدرسية الميتة، فجعل ممثليه يقومون بحركات ميكانيكية خالصة

كما استعمل إلى جانبهم الدمى الساكنة أيضاً وأعطاها دوراً مساوياً تماماً لأدوار ممثليه الأحياء .

ولقد أثارت الانتباه كذلك مسرحية « هيدا جابلر » لأبسن والتي قام بعرضها مسرح شيلر من برلين الغربية وقام باخراجها نيلس رودولف .

ولقد اتبع نيلس رودولف ، في معالجته لمسرحية ابسن هذه ، اسلوب المسرح الطبيعي ، حيث لم يكن هدفه الخوض العميق في المسائل المعقدة بل اكتفى بعرض مصير البشر والعلاقات الاجتماعية عرضاً فقط . ولقد نجح رودولف في ذلك ، فهيدا جابلر لم تعد امرأة شريرة ، بل إنها - على الرغم من جرائمها مجرد ضحية للوسط الذي تعيشه ، ذلك الوسط (أي العلاقات الاجتماعية) الذي يرسم ويحدد مصير البشر . لقد أرانا المخرج هذا المصير البشري سجيناً في ظلام منزل من منازل المجتمع البورجوازي ، منزل يتطلع بشوق إلى النور والحرية والهواء الطلق .

ولقد شاركت يوغوسلافيا ، البلد المضيف ، في أعمال المهرجان بمسرحية « فاسا جيليزنوفا » لمكسيم غوركي من اخراج ديان مياش وقامت بعرضها فرقة المسرح الدرامي اليوغوسلافي . كما قدمت فرقة لندمي كامب الانكليزية مسرحية « سالومي » لأوسكار وايلد .

وقامت فرقة لمسرح العرائس من صقلية بتقديم مسرحية « موت اورلاندو » الكلاسيكية ، وعلى الرغم من أن موجة عارمة من الضحك عبث الجمهور في بداية المسرحية ، إلا أن هذا الجمهور قد صفق بحرارة في نهاية المسرحية مبدياً اعجابه بالحركات المتقنة للعرائس والإخراج الرائع لهذه المسرحية .

وعداً عن هذه الأعمال كانت هناك بعض المسرحيات التي تختلف في قيمتها الفنية ، والمهم في الأمر أن مهرجان بلغراد الطويل مضى بارداً ... بلا ذكرى دافئة ... وبقي الجمهور يتساءل ... ترى ... ماهي أبعاد الأزمة التي يعيشها المسرح المعاصر ؟ ... هل نحن أمام ولادة تيار جديد ؟ ... وما هو هدف التيار ؟ ... بماذا يريد أن يقنعنا ؟ ؟ ؟ ...

لم يبق أمامنا سوى أن نردد ما كتبه أحد النقاد اليوغوسلاف تعليقاً على المهرجان :

« لم يعد هناك وجود لجروتسكي ، ولا للمسرح الحي ، ولا لشومان . لم يعد هناك وجود لويلسن ، ولا رابال ، أننا أمام مسرح شبحي يعيد ماضيه دون إيمان بهذا الماضي ، دون إيمان بالحاضر أو المستقبل ... لقد ماتت الآلة وعاشت الدمى » ...

حــوار

الأدب . المعاصرة . السياسة

حوار مع الكاتب المغربي «محمد زفزاف»

رجاء طايع

محمد زفزاف أحد أهم الأقلام الأدبية التي تساهم في بلورة معالم الأدب المغربي الشاب وتحديده.

بدأ بنشر انتاجه منذ عام ١٩٦٣ ، وكانت حصيلة هذا الانتاج روايتين ، ومجموعتين قصصيتين ، آخرها مجموعة «بيوت واطئة» ١٩٧٧ .

قام بإصدار انطولوجيا لثلاثة عشر شاعراً مغربياً ، بالاشتراك مع Alain Le beau.

ومن خلال هذا الحوار نتعرف على بعض آرائه في الأدب المغربي والسمات الخاصة بهذا الأدب ، إضافة إلى التأثيرات النوعية الخاصة التي ساهمت في تحديد هذه السمات.

* * *

١) — ملامح الأدب المغربي الشاب .

•• يبتدىء تاريخ الأدب المغربي الشاب رسمياً سنة١٩٦٢،ففي هذه الفترة أخذت تظهر بوادر أدب جديد ، لم تكن له أية علاقة إطلاقاً بما كان ينشر في السابق . إذ أن المحاولات التي كانت تنشر قبل هذا التاريخ ، كانت تطبعها السذاجة السطحية ، ففي القصة مثلاً كنا نجد نوعاً من الرومانسية الفضفاضة ، عند كثير من الكتاب الذين تأثروا بأسوأ ماأنتجه المصريون . ولعل أبرز من يمثل هذا الاتجاه القصاص محمد التازي ، ومحمد الخضر الريسوني . لقد شعر الأدباء والكتاب بعد الستينات بخطر هذا الاتجاه السائد في القصة المغربية ، فأخذوا على عاتقهم محاولة تطويره والرفع من قيمته ، لكن هذه المجهودات أخذت تتطور وتنضج في نهاية الستينات وبداية السبعينات ، الشيء الذي جعل الأدب المغربي أو القصة بصفة خاصة تفرض ذاتها لدى كثير من النقاد في العالم العربي ، أو في المغرب . فقد حضّرت كثير من الأطروحات عن القصة المغربية في كثير من بلدان أوربا ، واهتمت الدراسات الأدبية الغربية بها في اسبانيا والمجر وغيرها . . . . .

٢) — التأثيرات الفكرية المعاصرة في الأدب المغربي الشاب .

••إن هناك علاقة وطيدة بين الأدب المغربي الشاب،وبين الأدب العالمي بصفة عامة . وذلك عن طريق اللغة الفرنسية التي تكاد تدخل كل بيت مغربي للأسف . فالكتاب المغاربة أو أغلبهم وخصوصاً الجيل الشاب لهم إلمام باللغة الفرنسية ، وبحكم هذا فقد تم هناك نوع من التثاقف ، بمعنى هذا أن الأدب المغربي ليس مقلداً للأدب الفرنسي ، فهو مشدود

إلى بيئته المغربية من جهة ، وإلى تاريخه وحضارته من جهة أخرى . فالكاتب المغربي حتى الذي يكتب بالفرنسية مثل : الطاهر بن جلون ، أو محمد خير الدين أو مصطفى النيسابوري ، يبقى دائماً مرتبطاً أشد الارتباط ببيئته المغربية والعربية ، إذ لانجد في بعض القصص مثلاً تلك الشخصيات المائعة التي يمكنها أن توجد في أي مكان . فكثير من أبطال بعض القصص العربية بحكم عدم توفر تجربة لدى الكاتب يمكنها أن توجد أو أن تتخيل في باريس أونيويورك ، أو القاهرة أو دمشق . إن بعض الكتاب المغاربة يحاولون تلافي ذلك ماأمكن مشدودين إلى بيئتهم المحلية بكل صدق وإخلاص .

لقد كان الأدب المغربي في أوائل الستينات ، مثله مثل الأدب العربي بصفة عامة ، متأثراً بالوجودية السارترية ، ولكنه أخذ يتخلص من هذا التأثير تدريجياً نظراً لاحتكاكه بالآداب العالمية الأخرى فيما بعد . فأغلب الكتاب المتميزين الآن ، كانوا وقتها في سن غير ناضجة ، فكانوا يحاولون أن يقلدوا بعض الترجمات التي وردت إلى المغرب ، والتي كانت تتبناها مجلة الآداب اللبنانية خاصة . وبعض المجلات العربية الأخرى . لكن عندما تقدم هؤلاء الكتاب في السن ، ونضجت تجربتهم الحياتية والابداعية معاً ، وجدوا لهم عالماً خاصاً متميزاً .

٣) — التطورات الفنية للأدب المغربي المعاصر والقصة خاصة .

•• إن هناك تطوراً فنياً ملحوظاً في الأدب المغربي المعاصر ، إذ نجد قصاصين وشعراء ، يحاولون تجاوز هذا الإشكال التركيبي للأدب المعترف به . ففي الشعر مثلاً نجد خرقاً كاملاً للعروض أو للصورة الشعرية السائدة

في الشعر العربي.إن بعض القصائد عندما نقرؤها لأول مرة تبدو غريبة وغير مقبولة ، وهذا بطبيعة الحال لاينقص من قيمتها ، فقد أنقص من قيمة والت ويتمان أول الأمر ، كما أنقص من قيمة أغاني مالدورور ، وشعر السورياليين في بداياتهم ، وبدت هذه الأشعار غريبة ومنفرة للذوق ، لكنها أثبتت فيما بعد قيمتها الحقيقية . إن النص الأدبي لاتكمن قيمته في النجاح الآني ، فكثير من الأعمال الأدبية تظل منبوذة وغير مقروءة لفترة طويلة ، حتى يأتي من يفسرها ، ويستخرج قيمتها الكامنة . ونفس الشيء نجده في القصة فهناك محاولات كثيرة تتجاوز الشكل المعترف به لدى القاريء العربي ، والذي عوده كثير من الكتاب على نمط معين من الانتاج فأنت مثلا إذا لم تكتب مثل نجيب محفوظ ، أو أمين يوسف غراب أو يحيى حقي ، فإن أدبك يعتبر مرفوضاً من طرف القاريء العربي ، لأنه عود على قراءات معينة . إن القصة المغربية ، أو كتابها بمعنى آخر أدركوا هذه الحقيقة ، ولكنهم تجاوزوها ، مخاطرين بشهرتهم وبأنفسهم ، ولعل هذا مايفسر عدم اهتمام النقاد المشارقة بأدبنا المغربي ، فهو في نظرهم أدب نشاز ، لأنه لايقلدهم .

٤) — عالمك القصصي بشكل عام .

•• أعتقد أن أبطال قصصي وتجاربهم هي مغربية صرفة ، فأنا أحاول ماأمكن أن لاأخلق أشخاصاً خياليين وليس معنى ذلك أنني أكتب بطريقة الريبورتاجات ، إذ أحاول ماأمكن أن أوفق بين الجانب الفني وبين العالم الداخلي للقصة أو الرواية . وأبطال قصصي يتفاوتون طبقياً ، فهم إما من البروليتاريا أو (الحثالة) أو من البورجوازية الصغيرة . إن بعض النقاد يعتبرونني أحياناً كاتباً بورجوازياً صغيراً ،

لأنني أتحدث عن أشخاص ينتمون إلى هذه الطبقة، وهذا في الواقع خطأ كبير فأنا أعتقد أن على الكاتب أن يتعرف على عالم مختلف الطبقات، وأن يعريه تعرية كاملة

٥) – منظورك للتفاوت الطبقي كعامل هام في تكريس التخلف المجتمعي ، وإذا كانت لديك رؤية مختلفة كأن تعتبر روحية أمة ما ، أو مجتمع ما ، تغلب أو تفرز النظام الطبقي المتخلف أو بالعكس .

●● إن المغرب كواحد من دول العالم الثالث، يعاني من مشكلات تعانيها باقي دول هذا العالم ، وخصوصاً في المجال الاقتصادي والثقافي . فالأدب المغربي يحاول أن يرصد هذه المشكلات وأن يتحدث عنها بكل صدق ، فأغلب الأدب الذي نتجه هو أدب (معارض) منتم إلى الشعب ، نحن نشعر على أننا مدعوون إلى التغيير في نطاق التشبث بماضينا وحاضرنا العربيين ، إذ لايمكن أن يتم هناك تغيير بعيداً عن الرقعة العربية ، فبقدر مانطمح لتغيير أوضاعنا الداخلية ، نزداد تشبثاً بروحناالوحدويةالعربية .

إن التفاوت الطبقي في المغرب يكرس وبالحاح تخلفاً اقتصادياً وثقافياً مريراً . فأغلب الكتاب يدركون هذه المسألة ، وهم يحاولون جادين ابراز مدى انسحاق الجماهير الكادحة . صحيح ان الشعب لايقرؤنا نظراً لانتشار الأمية ، وهذه مشكلة الآداب بصفة عامة ، لكن عندنا أمل كبير وثقة في فعالية الأدب والفنون بصفة عامة . إن الرجل الأمي إذا لم يقرأنا الآن ، فإن أطفاله سوف يقرؤوننا فيما بعد ، لأن فعالية الأدب ليست في اللحظة ، وبشكل شمولي ، فهي تشمل نوعية معينة من الناس أي الذين حصلوا على قدر معين من التعليم . إن هناك

علاقة بين التخلف الروحي والاقتصاد. فالنظرية الماركسية تعطي الأولوية للعامل الاقتصادي « للمادة » ، فهي تغير وتؤثر في الروح ، في النفس البشرية . أنا لا أستطيع أن أفكر تفكيراً ايجابياً إذا لم أجد خبزاً آكله . سوف أفكر في معدني أولاً .

٦) — الشكل الفني في أعمالك الروائية والقصصية .

○○ لقد نشرت أول قصة سنة ١٩٦٣ ، وكنت في بداية كتاباتي ، شأن أي كاتب مبتدىء ، مقلداً ، فمررت بعدة تجارب فنية بحكم قراءاتي المعقدة للقصة العربية أو القصة العالمية عن طريق الفرنسية ، لكني أشعر الآن أنني اخترت طريقة معينة في (الشكل) ، فأنا لا تغريني هذه التجارب الفجة ، التي أقرؤها لبعض القصاصين بدعوى التجديد . كما أنه لم يغرني الشكل الفني الذي كتب به الكتاب الفرنسيون الذين قرأت لهم مثل غرييه ، كلود سيمون ، ناتالي ساروت وغيرهم . . .

إن الكاتب الأصيل في نظري هو الذي يوجد لنفسه عالماً وطريقة فنية خاصة به ، حتى ولو لقي ذلك استهجاناً من طرف النقاد ، فالنقاد لم يكونوا ولن يكونوا في مكان القراء .

❋ ❋

أكبر قدر من البراءة .. أكبر قدر من البساطة

حوار مع الفنان المصري «صلاح جاهين»

حبيب عيسى

ورقة بيضاء معلقة فوق الطاولة كتب عليها بالحبر الصيني :

« أكبر قدر من المصرية
أكبر قدر من البراءة
أكبر قدر من البساطة »

هذا الشعار « أكبر قدر من المصرية . . أكبر قدر من البساطة . . أكبر قدر من البراءة » . . ماهو المقصود منه . . ولماذا..؟

– أنا أقوم هذه الأيام بكتابة نص مترجم للسينما للسيدة سعاد حسني ، وسيقوم باخراجه يوسف شاهين ، والمقصود بهذا الشعار أن أتذكر دائماً أن هذا العمل سيقدم لمصر ، فيجب أن تكون مصر حاضرة في ذهني ، وأنا أكتب ، بيئة . . وشعباً ، وتراثاً ... فلا بد أن تستلهمواقع الشعب في الأعمال التي ستقدمها إليه ، لذلك كتبت : « أكبر قدر من المصرية » ... هذا أولا .

من ناحية ثانية فإن هذا النص يحوي العديد من العلاقات الجنسية غير الشرعية بين عدد كبير من الأشخاص ... ومن هنا كان المبدأ الثاني « أكبر قدر من البراءة ... » وذلك من أجل حل هذه المشكلة ، وأخذ الاعتبارات الانسانية في الاعتبار بعيداً عن الأبتذال ، والتشويه والجنس الصارخ ... أما التعبير الأخير : « أكبر قدر من البساطة » فإن البساطة مطلوبة في كل شيء وهي قمة الجمال ، وتعبيراً عن أنني أريد

تقديم أعمالي بالبساطة الممكنة . . جاء التعبير الثالث « أكبر قدر من البساطة » .

في وسط الصخب الأقليمي المرتفع هذه الأيام في الوطن العربي ... نتحسس من تعبير كتعبير « أكبر قدر من المصرية » ربما لو كانت الظروف طبيعية لما شعرنا بهذا التحسس . . ؟ !

— أولا أنا مؤمن بالوحدة العربية ، وعندما أقول « مصرية » أقصد بها بالتحديد كما تقول عندما تكون في دمشق أنك في حي الميدان ، وهذا لا ينفي أن هذا الحي في دمشق ، ودمشق في سورية ، وسورية في الوطن العربي .

وهذا يستوي مع أني أنتمي إلى أبي ، وأمي ، وجدتي ، ومحافظتي ثم الأقليم ثم إلى الوطن العربي .

في النهاية نتفق في أن هدفنا هو الوحدة العربية ، وسيبقى ضمن هذه الوحدة المصري مصرياً ، والشامي شامياً واليمني يمنياً . . والخ لكن ضمن مفهوم واحد هو كونهم جميعاً عرباً وينتمون إلى الأمة العربية .

بهذا نحن لسنا مختلفين . .

— إنما بهذه المناسبة ... إذا كنا كعرب نسعى إلى الوحدة العربية ، لماذا لا نسعى إلى التبادل الثقافي بطريقة أكثر جدية ... فأنا أعرف أنه في الفترة الزمنية التي شهدت مصر حضارة عريقة ، ذات ملامح محددة ، شهدت سورية حضارة مماثلة من نفس النوع... صنعها المصريون القدماء والسوريون القدماء ، فلماذا نرسل آثارنا ، وتحفنا إلى أوروبا وأمريكا ، والاتحاد السوفييتي قبل أن نرسلها إلى البلاد العربية ... ؟ ... لماذا لانتبادل الآثار ، ونقيم معرضاً للآثار السورية في القاهرة ومعرضاً للآثار المصرية في سورية ، ثم في كافة البلاد العربية ... بحيث يصبح تراث الأمة العربية معروفاً من قبل الشعب العربي كله ، أليس هذا أجدى من ارسال آثارنا وتحفنا إلى أوروبا وأمريكا بينما بقية أفراد الشعب العربي لا يعرفون عنها شيئاً . . ؟ !

أعتقد أنني وأقراني من الشباب العربي ستجيب عن هذا السؤال وعلى الفور بأنه لو حدث ذلك سيكون أجدى ألف . . ألف مرة . . لكن ماذا بأيدينا نحن . . ؟ هل نملك حق أعطاء الأوامر إلى الطائرات المحملة بالاثار العربية لإقامة معارض لها في واشنطن وجنيف ، ولندن ، وموسكو أن تحول اتجاهاتها إلى دمشق ، والقاهرة ، وتونس وطرابلس ، وبغداد ... ؟ !

على كل حال هذا موضوع آخر ... إنما في ذهني سؤال قديم اليك وهو :

لو طلب إليك تحديد أيها أولا الشعر ، أم الكتابة ، أم الكاريكاتير ، أم العرائس ،

وعلى الأصح ما هو ترتيب ذلك من حيث الأهمية بالنسبة إليك وأيهما بدأ أولا . . ؟

— طبعاً من الناحية الفنية الإنسان لا يستطيع استخدام مقياس واحد في تحديد هذا . . . لإنه من ناحية الأهمية على سبيل المثال . . في الوقت الذي يجب أن تطبع فيه جريدة الأهرام يصبح الرسم الكاريكاتوري أهمها جميعاً ، لأنه يجب أن يظهر في الجريدة ... وعندما يكون هناك عمل في مسرحية أو ديوان شعر ، أو عمل للعرائس يكون العمل المطلوب هو الأهم في تلك اللحظة . . وأنا أعتقد أن كل الفنون التي أمارسها بدأت هوايتي لها وأنا صغير ، وبدأت بها جميعاً مع بعض .

ماهو رأيك ، وأيهما بتقرك يجب أن يسود : الكتابة بالعربية الفصحى أم الكتابة بالعامية ، ولماذا تكتب بالعامية . . ؟!

— أنا أكتب بالعامية لإنها أقرب وسائل التعبير بالنسبة إلي ... يمكن أن تكون الفصحى أقرب وسائل التعبير بالنسبة لواحد آخر ... يعني لنفرض أنه أمامنا مجموعة تماثيل . . تمثال منحوت من الحجر الغرانيت وآخر منحوت من الحجر الرملي والثالث مصنوع من البرونز . . كيف نقيم في النهاية هذه التماثيل وأيها أفضل من الناحية الفنية ... لا بد أن يعتمد التقييم على الناحية الفنية التي يحتويها كل تمثال ، وليس على المادة المصنوع منها ... ولو قال أحدهم إن الغرانيت أفضل ، وصنع تمثالا من الغرانيت غير متناسق فنياً ، وسخيف ، وجاء مثال آخر وصنع بالطين تمثالا أقرب إلى الكمال الفني ، هل أحكم على تمثال الغرانيت بإنه أفضل من تمثال الطين لمجرد أنه مصنوع من الغرانيت . . ؟ أم أن القيمة الفنية ليست بطبيعة المادة ، وإنما بالشكل والمضمون الفني الذي يصنعه الانسان الفنان في تلك المادة . . ؟

ونحن نعرف بإن اللغة الأم هي اللغة العربية الفصحى ، ونأمل أن تصبح لغة الحديث في الوطن العربي كله ، لكن وحتى يتحقق هذا بإن لغة الحديث هي العامية . . والمهم في النهاية هو المضمون الذي نقدمه للناس بشرط أن يكون مفهوماً من قبلهم .

يقال أن صلاح جاهين قد تأثر بالبيئة التي عاش فيها سني حياته الأولى . . مارأيك في هذا . . ؟ !

— أنا من مواليد القاهرة ... لكن وبحكم أن والدي يعمل في القضاء ، والقضاة عادة يتنقلون كثيراً بين المحافظات فقد غادرت القاهرة وأنا في سن الرابعة وعدت إلى القاهرة في سن السادسة عشرة ، موعد دخولي الجامعة ، وكانت هذه السنوات الأثني عشرة من أغنى فترات حياتي ... قضيناها بين محافظات الصعيد ... في الصعيد

تشعر بفحولة ... حتّى الأرض لها رائحة خاصة..رائحةالطمي الذي يحمل فتات الغابات الأفريقية ...كل شيء في الصعيد يشعرك بالقوة.

وأنا لا أستطيع أن أقول إنني ابن بيئة معينة إلا إذا اعتبرنا المكان الأصغر الذي ضمّني مع الأبوين هو البيئة التي أثرت في فبحكم أنهما كان يعملان محام ومدرسة ، ويهتمان بالثقافة وكان البيت يحوي من الكتب أكثر مما يحوي من الأثاث فتأثرت بهذا الجو كثيراً ، واعتبر أن هذا البيت هو بيئتي ...

ألا يحدث في بعض الأحيان تنازع بين الفنون التي تجمعها ، وتقف حائراً أمام حادثة معينة ، وتتساءل هل تعبر عنها بالشعر أم بالكاريكاتير ، أم بالاثنين معاً في آن واحد ؟ !

— طبعاً ممكن ... يعني مثلا وفاة الصديق عبد الحليم حافظ ، كان يجب أن أرثيه ولو كنت أحياناً لا أحب الرثاء في لحظة الصدمة ... وعبد الحليم صديقي ، وكنت قد عرفت رأي الأطباء ، بإنه قد يتوفى ... ومع ذلك صدمت عندما سمعت خبر وفاته ... وعبرت عن ذلك بعدة أعمال ، ومن الطريف . . أنه عندما سمعت خبر وفاته خطر لي على الفور أن أرسم كاريكاتور يطلع فيه عبد الحليم حافظ وهو يقول للجمهور « على شان تصدقوا أني كنت عيان . . ؟ » تصور خطر لي أن أرسم هذا الكاريكاتور في أشد لحظات الحزن .

لقد حاولت ثورة تموز تحويل الثقافة — بفروعها كافة — من سلعة تجارية إلى خدمة جماهيرية ما رأيك بهذا القول ، وإلى أي مدى نجحت الثورة في تحقيق هذا ..؟!

— الحقيقة ، أن الثقافة شهدت اندفاعة كبيرة إلى الأمام مع الثورة ، لكن هذه الاندفاعة كانت تعاني من عدم ترشيد الادارات الثقافية ، فخسرت الدولة في السينما ملايين الجنيهات ، وكذلك في المرافق الثقافية الأخرى .

فقد ظلت ادارة قطاع السينما التابع للدولة متأرجحة بين الأعتبارات الفنية ، وبين الاعتبارات التجارية ، ولم توازن بين ما هو ترفيهي بحت ، وترفيهي ثقافي ، والحقيقة أنه لا بد لأي فيلم فني بحت من أن تدخله الثقافة بطريقة أو بأخرى .

في المسرح لم تفهم الادارات أن الأعمال الثقافية على المسرح يجب أن تجمع الناس حوالبها لإنها « فرجة » .

الممثلون يقفون على الخشبة ، فيجتمع الجمهور لمشاهدتهم ، وإذا كانت الأعمال الدرامية لا تصلح لتكون « فرجة » للجمهور العريض فإن الفنون الشعبية ، والكوميديا تصلح لتكون « فرجة »!

وتجمع الناس لمشاهدة المسرح ، لكن يجب قبل هذا أن أكون قد اتخذت حسابي ، وأتقنت فن الفرجة ، كأي واحد مع بعض زملائه يقف على ناصية الطريق ويصيح بأعلى صوته . . « هيه . . ياللي يصلي على النبي يجي يتفرج » فيقف الناس ، ليتفرجوا ، ويدفعوا فلوس .

الغريب في ادارات المرافق الثقافية في عهد الثورة أنهم في المسرح لم يعرفوا ما يريدون ، فقدوا الاتجاه ، كانت أحسن مسرحية في نظر المؤلفين المسرحيين هي المسرحية التي يكون فيها « غمز ولمز » على الثورة ، وحكومة الثورة ، وهذا شيء مناقض لإهداف الثورة، لإنه كان من المفروض أن يكون للثورة جناحها الذي يرفع رايتها ، ويلم حوالها الجموع ، لا أن يقف يغمز ، ويلمز على الثورة ، ويفرح بالتصفيق الذي ينبعث من أعداء الثورة ، اعداء الثورة هؤلاء الذين هم أكثر امكانيات وأكثر غنى ، وأعلى صوتاً ، يفرحون لذلك ، ويرددون : هذه مسرحية عظيمة ... لكن عندما تدخل لتشاهدها تجدها « شوية هرطقة » فقط هي عظيمة بنظر أعداء الثورة لإنها تغمز وتلمز بالثورة .

لكن التجربة كانت غنية وبعد الهزيمة حاولنا الوقوف على أقدامنا من جديد... ثم وبسبب اعتبارات كثيرة بدأت الدولة تتخلى عن بعض المرافق الثقافية، وفي مقدمتها مؤسسة السينما ، فأسرع التجار ، وارتفعت الأصوات المعادية للثورة وللقطاع العام...

في المسرح حصلت بعض الأحداث المشابهة. فعلى سبيل المثال عبد المنعم مدبولي الذي كان علماً على مسرح الفكاهة خلال العشرين سنة الماضية، او اكثر ، وكان «المدبو ليزم»، عبد المنعم مدبولي هذا شكل فرقة تحت اسم «فرقةالمدبوليزم» لكن هذه الفرقة من ساعة تشكيلها حتى الآن، لم تستطع تقديم عرض ناجح واحد حتى الآن.. لماذا..؟.. اذا كان مدبولي نفسه وصل إلى هذه النتيجة ، مدبولي استاذ الفكاهة... بالنسبة لبقية المسارح لاأعرف ماذا يقدمون هذه الأيام، لكن الناس الذين أثق أنهم يعملون باتقان فرقة «الفنانين المستقلين» لدرجة أنني سمعت أنهم يفكرون في انشاء مسرح تجريبي.. طبعاً هذه فكرة خرافية جداً أن يقدم مسرح قائم على نجوم الفكاهة عروضاً تجريبية.. لكن هذا ماسمعته .

لنعود إلى السؤال: إلى أي مدى نجحت الثورة في تحويل الثقافة من سلعة تجارية إلى خدمة جماهيرية..؟

أنا أقول باختصار.. إن الثورة من ناحية المسرح قامت بواجبها... من ناحية السينما سقطت في المعركة، من

ناحية الكتاب عندها دور نشر كبيرة وبعضها ممتاز، مثل الهيئة العامة للكتاب ودار المعارف، ومطابع الشعب.. دور النشر هذه تملأ السوق بالكتب الجدية، والهيئة العامة للكتاب تقوم بطباعة المخطوطات القديمة، وبعض الأشياء الهامة التي ماكان يمكن أن يقدم على طباعتها القطاع الخاص ولو أن القطاع الخاص يحاول هذه الأيام توزيع جهوده في ميادين الخدمة الثقافية للثورة.. لكن أعتقد أنه لايمكن للقطاع الخاص أن يستولي على كل شيء.. فمثلا مؤسسة دار الكتب لايمكن تسليمها إلى شركة خاصة.

هذا يقودنا إلى سؤال آخر يقول: إن بعض مظاهر الثقافة التجارية، والمبتذلة التي كانت رائجة قبل الثورة عادت إلى الظهور، وبقوة في الوقت الحاضر.. ما رأيك في هذا..؟

– المظاهر المبتذلة بدأت تظهر الآن بعد الثورة أكثر مما كانت عليه قبل الثورة،

قبل الثورة لم نكن نشاهد على سبيل المثال «دكتور الحقني» ولم نكن نشاهد مثل هذه الأعمال التي تمثل أشد الأعمال ابتذالا، قبل الثورة كان هناك نجيب الريحاني.. وسينما الثلاثينات كانت محترمة في مصر.. إنما بدأت تضعف بعد ظهور تجار الحرب العالمية، أغنياء الحرب. وهذه المرحلة لم تستمر كثيراً.

يلاحظ أن الأغنية الوطنية قد أخذت بعداً جماهيرياً قومياً عاماً في الستينات، وخاصة بكلمات صلاح جاهين، ماهو تفسيرك لذلك، ولماذا لم تعد الأغنية الوطنية الآن بنفس تلك القوة..؟

– طبعاً هي كانت تستمد قوتها من قوة الثورة واختفت عندما تلقت الضربات التي بدأت بضربة ١٩٦٧، وعني أنا بالذات شعرت بالذنب لأنني رسمت صورة وردية للانجازات الثورية، وتكلمت عن الأمل كما لو كان قد تحقق، وأنا في الحقيقة كنت أقف ساعات طويلة أتأمل... قبل أن أكتب كلمات الأغنية، لكن كنت أرجع وأقول لازم نتكلم عن الاشتراكية، ونرسم صورة الاشتراكية أمام الناس، إنما الذي حصل.. حصل... وتلقينا لطمة.. ولطمات..!!

ما هو تقييمك للوضع الثقافي السائد حالياً في مصر، والوطن العربي..؟ باختصار أين نحن الآن ثقافياً..؟!

– في الوطن العربي اجزاء لاتعاني مشاكل اقتصادية، ومشاكل مالية، فالمفروض أن تزدهر الثقافة فيها لإنها قادرة على الانفاق على الثقافة، ولو أخذنا مثلا دولة كالكويت... عندهم امكانيات أن يستدعوا كبار رجال المسرح المصري ليقوموا بتدريس الناس، ويقدموا

مسرحيات، وقد وصلوا إلى مرحلة استطاعوا فيها تقديم أعمال جيدة بجهودهم .. كالمخرج الذي قدم «بس يابحر»، وهذه بوادر مفرحة أن نرى هذه المواهب في تلك الأجزاء، طبعاً أنا لاأعرف الوضع الثقافي في سورية الآن، لكن الذي اعرفه أن في سورية حركة سينمائية جدية، وفيها على الأقل ناس قادرون على تمييز الغث من الثمين، فعلى الأقل من المفروض أن يمنعوا دخول الغث الثقافي إلى سورية، ومعلوماتي قليلة عن تطور الحركة المسرحية في سورية... في العراق مسرح لابأس به، شاهدت لهم مسرحية ناجحة، وان كان نجاحها يرجع إلى روعة أداء يوسف العاني، اما باقي الممثلين فكانوا دونه بكثير ورأيت فرقة الفنون الشعبية العراقية، واكتشفت أن الوضع الاجتماعي للمرأة في العراق غير ملائم لظهور المرأة على المسرح، بينما عندنا في مصر تتمنى أية أسرة أن تظهر منها راقصة باليه، ولو حدث هذا تجد «العيلة» تقيم الأفراح أربعين يوماً لأن الباليه فن رفيع... بينما في العراق لاحظت ان الفتيات منغلقات، وهذه عقبة...!!

هناك جهود تبذل في الجزائر للعودة إلى اللغة العربية... في المغرب يقال أن هناك نهضة فنية لم أطلع عليها، لم أشاهد أعمالا تونسية... في لبنان ثقافة متنوعة .. عندما جاءت فيروز إلى القاهرة قدمت أربعة أيام مقتطفات كانت باهرة ... في الخليج بداية نهضة فنية...

لكن النجوم كلهم من مصر . . يعني هم يقدمون الحجر ، والآلة ، والامكانيات المادية بينما البشر باشكالهم كلهم من مصر . .

– هذا صحيح إنما لابد أن يخلق في النهاية وضع ثقافي في تلك الأجزاء ... وعلى سبيل المثال سأقول لك قصة حزينة، فعندما بنيت الأوبرا في القاهرة كان الحجر مصرياً...بينما العاملون في الداخل كلهم أجانب ... عندما أصبحت الآن عندنا فرقة أوبرا بالقاهرة بالمغنين الرائعين الذين تتخاطفهم أوبرات العالم هذه الأيام، لم يبق عندنا حجر...لأن الأوبرا احترقت، ولم نستطع حتى الآن إعادة بنائها لاننا محتاجون إلى رغيف العيش أكثر... لذلك أنا كنت أكاد أبكي عندما شاهدت تلك الفرقة تقدم عروضها على مسرح عمقه حوالي أربعة أمتار، ولايوجد به مكان للاوكسترا... ومع ذلك يقدم هؤلاء الفنانون العظام عروضاً رائعة... شيء يقطع نياط القلوب .. لكنهم يعملون كما يقول المثل «عزيز قوم ذل» ...

المعروف أنا هناك جانباً أساسياً، وهاماً من شخصية صلاح جاهين . . ،

وهو صلاح جاهين السياسي ، فما هو رأيك بالضجة القائمة حالياً حول جمال عبد الناصر ، مدحاً ، وقدحاً ، وخاصة من ناحية تأثير مرحلة جمال عبد الناصر على الثقافة . .

— عبد الناصر انسان،وليس إلهاً، والانسان له حسناته، وله اخطاؤه.. ولكن اذا وضعنا حسناته في كفة ميزان ووضعنا أخطاءه في الكفة الأخرى لرجحت كفة الحسنات رجوحاً شديداً جداً ، يعني الناس الذين يهاجمون عبد الناصر، يهاجمون في الحقيقة والواقع الثورة، بل فكـر الثورة ذاتهـا، أي أنهم ليسوا مـع الثورة ؛ ولديهـم اعتراض على عبد الناصر..! أما الذين يدافعون عن عبد الناصر، ويمدحونه... فانه في الحقيقة عبد الناصر يغري بالمديح .. شخصية عبد الناصر تغري بالمديح خاصة اذا تمت مقارنته باناس آخرين في العالم...! نجد فيه الطهر ، والبراءة، ونجد فيه الانسان المتقشف القنوع، والعقل السياسي الكبير، والقلب الذي يستطيع استيعاب آمال الشعوب...

طبعاً عندما يتأمل الانسان مثل هذا الشخص لايملك نفسه في ان يندفع في مدحه لأن شخصية عبد الناصر بالفعل تستحق المدح ... حقيقة تستحق المدح..!

لكن من أخطاء عبد الناصر «وأنا من كثرة حبي له ... لاأعرف كيف عملها» في موضوع الثقافة.. أنه كان يضع في قمة مسؤولية الثقافة أناس هم أبعد الناس عن الثقافة، ونحن لازلنا نعاني مما صنعه هؤلاء الناس، وهذه من الأخطاء التي تتيح لاعداء عبد الناصر الهجوم عليه... من الأخطاء الأخرى التي يستغلها اعداء عبد الناصر.. ان عبد الناصر لم يتخلص من الجماعة العسكرية الحاكمة بسرعة حتى يعيد الحياة إلى طبيعتها بحيث لايرتكب هؤلاء الأخطاء التي ارتكبوها بحق الناس،.. وأنا متأكد أن عبد الناصر انسان رحيم، ولا يمكن أن تعزى اليه شخصياً بعض الانتهاكات التي ارتكبت بحق بعض الناس، والتي نفذها بعض أفراد الجماعة العسكرية، وهذا يعود إلى اهتمام عبد الناصر بالأمور العليا ، والشؤون الهامة والدولية، والعربية ، وأنه انسان محلق في عالم الأمور الكبيرة، ولم يكن لديه فرصة للاهتمام بالصغائر ، فارتكبت صغائر كثيرة في عصره ، وهناك ناس تسلطنوا، وتألهوا دون مبرر اطلاقاً.. لكن أنا أقول هذا الكلام ليس لأنه يمثل جزءاً هاماً من عصر عبد الناصر... لا أبداً... فهذه كما قلت صغائر... لكنني أقول للشباب الذين يكادون يعبدون عبد الناصر... يعني أنا أقول

...أننا يجب أن لانعبد أحداً اطلاقاً... حتى عبد الناصر، ويجب ان نعرف أن لكل الناس أخطاء... حتى أظهرهم، حتى أنبلهم لهم أخطاء... وأنه كلما كبرت شخصية الانسان كبرت خطيئته، وأنه كلما علت قامته.. زادت سقطته.. هذا رأيي في عبد الناصر... أرجو أن الناس الذين يرفعونه كراية... يعرفون أنه راية... وأنه مضى.. وأنهم لن يستطيعوا أن يرجعوا القهقرى ليعيشوا في عصره... وإنما إذا كانوا أوفياء فعلا له عليهم أن يخلقوا عصرهم، يخلقوا عصرهم ليعيش فيه جمال عبد الناصر، كما سيعيش فيه أبطال الشعب الآخرون...!

في الحقيقة بالنسبة للجيل الجديد، لا أعتقد من خلال لقائي بمناذج كثيرة منهم – أن تأليه عبد الناصر مطلوب أو حتى مطروح فيما بينهم، هم في الحقيقة ينظرون إلى عبد الناصر كرمز للوقوف في وجه التيارات العاتية المعادية للوطن العربي كله.

لاأعرف ما هو رأي فلاح جاهين في هذا، أو أتمنى أن أعرفه..

– طبعاً... عبد الناصر في وجدان الشباب... واحترامهم لعبد الناصر هو احترامهم لنفسهم، فأنا لااستطيع أن أتخيل من يقف عشر سنين وعشرين سنة يدرس الأعمال المجيدة لإنسان ويتأمله وهو يكافح ويناضل... وبعد ذلك يأتون ليقولوا له.. «ده وحش» وخلاص.. فهذا الجيل بهذه الحالة.. لايدافع عن عبد الناصر الذي مات وإنما يدافع عن عبد الناصر الموجود داخل دماغه... فالشباب من حقه أن يقف ويقول: لا... أنا لست لعبة... تقولون لي اليوم عبد الناصر عظيم، «وما فيش منه»... وفي اليوم التالي تقولون لي عبد الناصر وحش ابتعد عن طريقه... من حق الجيل الشاب أن يقول لا...

• ماهو رأيك بالوحدة العربية وإذا كنت مؤمناً بضرورة تحقيقها فما هو الطريق اليها ومن هي القوى المسؤولة عن تحقيقها..؟

– الوحدة العربية... طبعاً أصبح واضحاً لك من أول اللقاء أنني اسعى اليها، واعتبرها الهدف الأسمى، وأعتقد أن هناك طرقاً كثيرة جداً نستطيع أن نحقق بواسطتها الوحدة العربية، فمثلا عن طريق الأجهزة التي تدير الأمور في الوطن العربي...!!... فمثلا لو وحدنا المصطلحات الجغرافية، والتكنولوجية.. وحد مناهج التعليم... ليصبح كل عربي يعرف ما يعرفه العربي الآخر

ومن السهل مثلا تبادل الخدمات الصحية فلو أصيب جزء من الوطن العربي بكارثة صحية، فان الوطن العربي يمتلك الامكانيات لإنقاذ تلك المنطقة.

باختصار هناك امكانية للاتحاد الثقافي والتعليمي، والصحي، والخ... والذي أقصده أنه عكن الاتحاد بالتفاصيل اولا تتحد بالتفاصيل ثم نتحد بالعنوان... وهناك دول كثيرة تعمل مثل هذه الاتحادات دون أن يكون لديهم أية خلفية تربط بينهم... كالدول الأوروبية مثلا التي تتجه نحو الاتحاد بالتفاصيل، وبعد ذلك سيجدون أنفسهم متحدين في كل شيء او لابأس من أن يحدث هذا الاتحاد بين الأجزاء العربية بالتدريج وعن طريق انماء القوى الذاتية؟!!

ماهو أحب أعمالك اليك ... ولماذا..؟!

– في الحقيقة لاأعرف أحب أعمالي إلي، لان الناس تحب بعض أعمالي، ويقال أن «ألسنة الخلق أقلام الحق» فاذا الناس اعجبوا بعمل معين فسيكون هو أحب الأعمال إلى نفسي ... لكن يوجد عمل عمله «العرائس» أحببته لأنني كنت سعيداً، وأنا أكتبه وهو«حمار شهاب الدين»، ويوجد صديق معروف على نطاق الوطن العربي هو الأستاذ راجي عناية الذي اجده دائماً وراء الأعمال التي تسعدني وكان هو في ذلك الوقت مديراً للمسارح لمسرح العرائس، وكان يريد أن تظهر هذه المسرحية بسرعة، فحل كافة المشاكل ولم يبق إلا أن أسافر معه إلى «أبوقير» حيث تركني هناك وذهب فبقيت وحدي تماماً... كنت أنزل كل يوم إلى البحر وأكتب في مقهى شعبي... حتى انتهت المسرحية.. وأعتقد أن هذا أكثر عمل استمتعت بكتابته، وربما يكون هذا أحب أعمالي إلي...

هذا من ناحية مسرح العرائس.. من ناحية الشعر.. ألا توجد قصيدة لها وقع خاص في نفسك؟.

– هناك قصائد تذكرني باناس معينين مثل بعض الرباعيات.. التي تذكرني بصديقات... أو بانسانة أحمل لها عاطفة خاصة... فيصبح العمل الذي يرتبط بها له وقع خاص... إنما لاأستطيع التعميم..

وماذا عن الكاريكاتور الذي رسمته عن المياه وثارت من أجله الضجة المعروفة، وكدت تذهب نتيجة ذلك إلى المحكمة... وربما بعدها إلى أين..؟!.. عندما تعاطفنا معك جميعاً ... كل الصحفيين في الوطن العربي ... اهتموا بتلك القضية..!

– كل الناس كانوا في صفي، وكل الناس كانوا ضد هذا الذي اسمه المدعي العام. وفي الحقيقة أنا تعودت بالنسبة للقضايا

التي تثير ضجة... أن آخذ بعين الاعتبار أن يقف نصف الناس معي ... والنصف الآخر ضدي ... لأن الناس يمين ، ويسار ... وأنا يساري ... فيقف كل اليساريين معي ... وكل اليمينين ضدي ... وهذه طبيعة الأمور ... لكن في هذه القضية ... قضية كاريكاتور المياه جميع الناس كانوا معي ... اليمينين ، اليساريين ، الفاشست . . كل الناس معي ضد « الراجل ده » ... الناس والصحافة ، حتّى النيابة كانت معي ضده ... ومع ذلك بعد مرور شهر أفاجأ بإنه أصبح معي سكر في الدم وارتفاع في ضغط الدم . . لأول مرة في حياتي ...

هل كانت هذه أول قضية ترفع ضدك ..؟

– نعم ... إنما يبدو أن التوتر، أو التركيز ، أو الاهتمام ، أو التيقظ ، يعني أن الأنسان يملك نسبة تيقظ ، أو تنبه ، بمقدار أن لا يدهسه سيارة أن لا يدخل في حائط ... مثلا ... أما أن يبقى متنبهاً إلى درجة كبيرة ... فأنا في الحقيقة وفي تلك الفترة اضطررت أن أكون متنبهاً باستمرار . . فعانيته من ذلك ... لأنه مثلا عندما يأتيني انسان ويبدي ... استعداده أن يقف بجانبي ، ويساعدني ، هل أتعامل مع هذا الشخص بعدم انتباه ، . . ؟ ... لا ، لابد أن أكون متنبهاً إلى ما يقوله . . وأن أعامله باهتمام ...

إنما هذه الحكاية أكدت ... أنه لا يمكن ... أن أكون رجلا عاماً أبداً ... وأنه أصغر مرشح في الانتخابات أفضل مني

في حياة الانسان لحظات فرح ، ولحظات حزن . . فما هي لحظة الفرح التي أشعرتك بالسعادة والعظمة ، وما هي لحظة الحزن التي سببت لك الاكتئاب . . ؟ !

– سأعود معك إلى الوراء قليلا . . في يوم من أيام ١٩٥٨ كان ابني طفلاً صغيراً ، قامته لاتتجاوز مقبض الباب ... لا ... بل كان بارتفاع هذه « الترابيزة » استيقظت باكراً ، وسمعت من الراديو عن قيام ثورة في العراق ، وتم القضاء على الملك ، وسقط حلف بغداد و ... الخ ... فلم أشعر بنفسي إلا وأنا واقف في ردهة منزلي بملابسي الداخلية ، أضحك ، وأبكي ، وأرقص ... تصور هذه الأمور الثلاثة مع بعضها ... وبعد ذلك انتهيت إلى وجود عينين صغرتين تنظران إلي بدهشة شديدة جداً فهدأت ، وأخذت ابني في أحضاني ، وبدأت أقبله وأفرغت هذه الشحنة فيه ... هذه لحظة فرح ، وشعور بالعظمة إلى درجة أني مارست بعض التصرفات بشكل لا شعوري .

بالنسبة لحظة الحزن ... يمكن أن تكون التصرفات التي حدثت بعد ذلك من نفس هؤلاء الأشخاص الذين جعلوني أشعر ذلك

الشعور المفرح العظيم ... هم نفسهم الذين أحزنوني أكبر حزن بعد ذلك .

... . يعني « العبرة بالخواتيم » . . !

هذا على ما يبدو شعور عام في الوطن فكلنا في تلك الأيام ، أخضرت الآمال أمامنا ، ثم انتكسنا ... على كل حال ... ماهي آمالك للمستقبل ، وما هو الهدف الكبير الذي تتمنى أن تراه ، وقد تحقق . . ؟ !

— آمالي للمستقبل ، على المستوى الشخصي ، اتمنى أن أعيش حتى استطيع تربية أولادي ، وأن اطمئن عليهم ، « أحمد بهاء الدين ، وأمينة » هذه رغبتي الوحيدة على المستوى الشخصي ..

أما هدفي فإنني أتمنى أن أرى طريقاً سريعاً مرفوعاً على أعمدة ، من الرباط إلى اليمن الجنوبية ، والخليج العربي ، وأن لا يستوقفنا عليه أحد ، لا جمارك ، ولا مخابرات ، ولا أمن ، ولا أسرائيل ... !

ما هي آخر أعمال صلاح جاهين . . ؟

آخر عمل لي هو « شفيقة ومتولي » ذات طابع فولكلوري وهي أسطورة تناولها أناس كثيرون منهم أناس أميون تماماً ، تناقلوها شفاهاً ، وعزفوها على الربابة ، وبعضهم حاصلين على دكتوراه في الدراما ، وبعضهم فنانون لهم قدرهم المعروف ، فأنا أردت أن أشتغل في هذه القصة كي تمثلها في فيلم السيدة سعاد حسني وكان من المفروض أن يخرجه يوسف شاهين ، ولكن يبدو أن الانتاج لم يوافق على خطة يوسف شاهين لإنه كان يفكر على نطاق واسع ، على أساس أن التكاليف ستكون باهظة ... وحالياً يتم التصوير في المشاهد التي لا تحتاج إلى تكاليف باهظة ، لكن علينا أن نواجه الأزمة ، وتغير النص بحيث يعطي نفس الأثر مع ضغط في التكاليف ، . . لإننا في الحقيقة نحن كعرب مائة مليون وأكثر ... لكن عدد الذين يستطيعون شراء بطاقة سينما لايزيد عن ٣ مليون فهذا يعني أن الحد الأعلى للفيلم ٣ مليون تذكرة ، فإذا زادت التكاليف عن هذا الحد سنخسر .

هذا يعيدنا إلى المشكلة الأساسية فلو كان القطاع العام مايزال موجوداً في السينما لكان هذا الإشكال قد وجد حلا .

— طبعاً لو كان القطاع العام موجوداً لكانت المشكلة محلولة ... لأن القطاع العام ينظر إلى هذه القضية كخدمة ثقافية ... والواقع أن كل المشاهد التي ستحجم ونضطر إلى حذفها هي مشاهد رائعة ، لكن تكاليفها باهظة ، أو أن الانتاج لا يريد الانفاق عليها ، فأنا الآن انتظر ، ويبدو أن يوسف شاهين ذاته بعد الجراحة التي أجراها في القلب ليس قادراً على العراك ، والخناق

مع الانتاج، لتلميذه – علي بدرخان – الذي هو زوج السيدة سعاد حسني ، يمشي في الفيلم شوية شوية . . وأنا أنتظر الآن تصور علي بدرخان ، لأن يوسف شاهين طلب من علي وضع تصور وهو سيوافق عليه، وذلك كي نعيد كتابة الأجزاء الباقية من النص ضمن التكاليف المعقولة .

لو طلب إليك أن ترسم الوطن العربي بالكاريكاتير ماذا يخطر لك في أول لحظة . . ؟ !

–أرسم دكانة لحام « جزار » والأقطار العربية معلقة عنده ، وممزقة الأوصال . . ! !

* *

مراجعات — إلى بيروت الأنثى

مع حبّي — أديب عزت

مجموعة شعرية « مقدمة و ٥ قصائد » شعر نزار قباني ، ١٠٧ صفحات قطع صغير منشورات نزار قباني — بيروت — ١٩٧٧

تتميز العلاقة بين القطرين العربيين السوري واللبناني بطابع خاص ، يلون له فرادته وخصوصيته ، ولهذه العلاقة دفئها وأبعادها عبر طقس من الود والتعاطف والمحبة ، فبين القطرين إضافة إلى الرابطة القومية وتاريخ كفاح مشترك ، توجد رابطة الجوار والقرب وصلات القربى ، وقديماً قال شاعر عربي لبناني :

« لبنان إن حكى . . قال الشآم » .

وتقول الأغنية .

« أنا صوتي منك من بردى » .

والمحنة التي ألمت بالقطر العربي اللبناني الشقيق خلال العامين الماضيين انسحب تأثيرها النفسي والإنساني والقومي والمعنوي على القطر العربي السوري ، وصدرت عدة أعمال أدبية لأدباء عرب سوريين عن محنة وآلام ودموع لبنان الذي نهض من أحزانه ، من آلامه ، وينهض ، ومن هذه الأعمال على سبيل المثال :

رواية « كوابيس بيروت » للروائية والكاتبة العربية السورية غادة السمان .

رواية « بستان الكرز » . للقاصة العربية السورية قمر كيلاني .

مجموعة فؤاد كحل الشعرية « أتولد بيروت وجهاً جميلاً » .

وقد انتهى ياسين رفاعية مؤخراً من

كتابة رواية حول هذا الموضوع بعنوان : « الممر » ونشر جزءاً منها في صحيفة عربية تصدر في باريس .

وقد صدرت حديثاً في بيروت مجموعة شعرية جديدة للشاعر العربي السوري نزار قباني بعنوان «إلى بيروت الأنثى مع حبي ».

وعلاقة نزار قباني بلبنان ، ببيروت ، علاقة قديمة ، وهي لا تبدأ منذ ربيع عام ١٩٦٦ حيث اختار الشاعر لبنان : « وطناً لي ولكلماتي » بل تمتد إلى أبعد من ذلك إلى سنوات الطفولة واليفاعة والشباب ، ولنقرأ معاً ما سبق أن قاله هو نفسه عن هذه العلاقة :

« إن صلتي بلبنان ليست صلة طارئة ، فلقد اشتبكت بلبنان وجودياًو ثقافياًو شعرياً ، ومنذ طفولتي الأولى حيث كان أبي يجيء بنا إلى بيروت لنقضي عطلتنا الصيفية على رمال شاطئ الأوزاعي ، وعلى ضفاف نهر البردوني في زحلة » (١) .

على الصعيد الأدبي تأخذ علاقة نزار قباني وصلته ببيروت شكلا آخر ، وتمتد إلى حوالي ربع قرن ونيف ويتحدث عن ذلك بقوله :

« عندما صارت الكلمة قدري في أوائل الأربعينات ، كنت أقرأ بانبهار أعمال الشعراء اللبنانيين .كبشارة الخوري ، وأمين نخله ، وإلياس أبي شبكة ، ويوسف غصوب ، وصلاح لبكي ، وسعيد عقل ، وميشال طراد ، وأجد في حروفهم رائحة طازجة لا عهد لي بها من قبل » .

كان هؤلاء يتكلمون لغة أخرى ، ويكتبون بحبر آخر ، وكنت أحس أنني أنتمي تلقائياً إلى العائلة الشعرية اللبنانية ، كنت أشعر أن هذه « الأبجدية الشامية » التي يعبرون بها عن أنفسهم ، هي القاسم المشترك الذي جعل دمشق وبيروت جنينين يتحركان في رحم واحد ، وعينين تريان أشياء الجمال وتعبران عنها بأسلوب واحد »(٢)

ومن خلال هذا الاحساس بأن دمشق وبيروت جنينان يتحركان في رحم واحد ، وعينان تريان أشياء الجمال وبالطبع تريان أيضاً أشياء الألم والدمع .

ومن موقع الاشتباك بلبنان وجودياً وثقافياً وشعرياً ، وبالتالي تأثراً وحزناً وألماً . لما حل ووقع خلال العامين الماضيين .

ولأن الشاعر أيضاً وأيضاً كان خلال المحنة :

« كنت على مسافة أمتار من الجريمة .

أراقب القتلة

لم أكن الشاهدالوحيد الذي رأى ألوف السكاكين

وهي تلتمع تحت الشمس » .

فإنه كتب ونظم مجموعته الجديدة إلى بيروت الأنثى . . مع حبي .

وهو في هذه المجموعة ... يحمل بيروت نجمة مضرجة بالدم . :

« أحمل بيروت نجمة مضرجة بدمها وأسافر إليكم

. بيروت ، بيروت ، بيروت .

هل يمكن أن أتلفظ باسمها ، دون أن تكرج دمعتمن العين ، ويرتعش عصفور في القلب

ويرى من وجهة نظره كشاعر وإنسان أن محاولة قتل بيروت إنما كانت لان بيروت :« لأنها تبدو على الخريطة خيطاً رفيعاً من الماء في صحراء من العطش » .(٣)

ويخاطب الشاعر بيروت في القصيدة الأولى من قصائد المجموعة ، يخاطب بيروت الرمز بيروت السنبلة ، الاقلام ، الأحلام ، والأوراق الشعرية » .

« من كان يفكر أن تتلاقى – يابيروت – وأنت خراب ؟

من كان يفكر أن تنمو للوردة آلاف الأنياب؟

من كان يفكر أن العين تقاتل في يوم ضد الأهداب ؟ » ص ٣٢ » .

ولأنها بيروت التي : « لا يوجد قبلها شيء ، بعدها شيء ، مثلها شيء . ولأنها بالتالي ومن وجهة نظر الشاعر خلاصات الأعمار وحقل اللؤلؤ وميناء العشق ، وطاووس الماء ، فإنه يناشدها أنتنهض، أن تواصل نهوضها من أجل أشياء عديدة :

« قومي من أجل الحب ، ومن أجل الشعراء قومي من أجل الخبز ، ومن أجل الفقراء الحب يريدك أحلى الملكات

ها أنت دفعت ضريبة حسنك مثل جميع الحسناوات

ودفعت الجزية عن كل الكلمات » .ص ٣٥

ويكرر الشاعر نداءه ، مناشدته ، في المقطع السابع من نفس القصيدة ، قصيدة ياست الدنيا يابيروت :

«قومي من تحت الردم ، كزهرة لوز في نيسان

قومي إكراماً للغابات . .

وللأنهار

وللوديان . .

قومي إكراماً للانسان ... » . ص ٤٤ – ٤٥

وفي قصيدة : « سبع رسائل ضائعة في بريد بيروت » . يرى الشاعر أن ما حدث إنما كان عبارة عن : « إطلاق النار على الحلم والحب والبحر والشمس » ؟ !

وإنه كان بمثابة : « سرقة العمر الجميل » ! !

« أطلقوا النار على الحلم فأردوه قتيلا . .

أطلقوا النار على الحب فأردوه قتيلا . .

أطلقوا النار على البحر ،على الشمس ،على الزرع ،

على كتب الأطفال ، قصوا شعر بيروت الطويلا سرقوا العمر الجميلا . . » . ص ٥٤ .

ورغم بشاعة ولا إنسانية ماحدث ، فإن الشاعر يؤكد إيمانه بالقادم ، تفاؤله بالآتي وثقته بأن مساحات الدهشة والزرقة لابد وأن تورق،فالشمس لا تبقى وراء الغمام، والقادم أجمل، والآتي أكثر عافية إنسانية وأكثر محبة :

« سرقوا مني مساحات من الزرقة ليست تستعاد
واحتمالات طيور سوف تأتي .
واحتمالات كلام سوف يأتي
واحتمالات لعشق ما أتى بعد
ولكن سوف يأتي .
سوف يأتي
سوف يأتي » . ص ٦٤ .

ويقف الشاعر في المجموعة ضد كل القاتلين ، هو إلى جانب لبنان السهل ، الجبل،الجنوب، الشمال .. الصليب ، الهلال ، ومع لبنان الإنسان ومع لبنان . . كل لبنان :

« ووقفنا ضد كل القاتلين
وبقينا مع لبنان سهولا وجبالا
وبقينا مع لبنان جنوباً . . وشمالا
وبقينا مع لبنان صليباً وهلالا
وبقينا مع لبنان الينابيع
ولبنان العناقيد
وبقينا مع لبنان الذي علمنا الشعر

وأعدائنا الكتابة » . ص ٧٦ . من قصيدة : « بيروت محظيتكم . . بيروت حبيبتي » .

ولا بديل عن بيروت ، لا بيروت سواها ، ومع عودتها من رحلة الألم ونيران المحنة ، فإن الشاعر يعود إليها يأخذها إلى الصدر ، حقولا وكورنيشاً وبحراً ، ويلثم الأرض التي :

« . . ورجعنا . .
نلثم الأرض التي أحجارها تكتب شعراً
والتي أشجارها تكتب شعراً
والتي حيطانها تكتب شعراً
وأخذناك إلى الصدر
حقولا وعصافير وكورنيشا وبحراً
وصرخنا كالمجانين على سطح السفينة
أنت بيروت
ولا بيروت أخرى » . ص ٨٠ من قصيدة : « بيروت محظيتكم . . بيروت حبيبتي » .

وبيروت المعشوقة والجريحة ،المدماة، الشامخة وسط الدم والدمار والجراح،العائدة الى الشمس والأخضر والعطاء ، تبقى في المجموعة مانحة الخصب ، واهبة الفصول :

« إن بيروت هي الأنثى التي . .
تمنح الخصب ، وتعطينا الفصولا . .
إن يمت لبنان . . متم معه
كل من يقتله . . كان القتيلا » . من

لقصيدة : « إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار». ص ٨٥ .

وبحماس ومبالغة العاشق يقرر الشاعر :

« إن كوناً ليس لبنان به .
سوف يبقى عدماً أو مستحيلا » ، من لقصيدة : « إلى بيروت الأنثى مع الاعتذار » . ص ٨٦

ولا يقف نزار قباني مطلقاً في مجموعته هذه أمام أية اسئلة عن الأسباب التي أدت إلى الحرب الأهلية ، إلى المحنة ، ولا يبحث في الجذور والتناقضات ، ولا يلتفت إلى أية آراء قيلت ، طرحت، حللت أو حاولت أن تحلل ما حدث ، أسبابه ، دوافعه . .
إنه شاعر وينظر إلى ما حدث من خلال منظور شعري محايد مترف وهو الذي قال ذات يوم:

« لا توجد منطقة وسطى بين الجنة والنار »

إنه يقف في مجموعته ، في المنطقة الوسطى ، في لون الماء . يحاول بذلك أن ينطلق من أرضية إنسانية شمولية بعيداً عن أي موقف . أو تساؤل أو دراسة ، أو تحليل ، والمسألة بالنسبة إليه هي كما قال :

« إذا كانت أمامك طفلة تحترق ، فلا يمكنك أن تسأل ما عمرها ، وفي أي مدرسة تدرس ، ومن أبوها ، وما هو رصيده في المصرف ، وما نوع سيارته ، ففي لحظات الموت تسقط جميع الأسئلة »(٤)

ومن هنا فإنه يخاطب بيروت ، كل بيروت ، بيروت القمة ، بيروت السفح :

« مازلت أحبك يا بيروت القلب الطيب
يابيروت الفوضى
يا بيروت الجوع الكافر . . والشبع الكافر
مازلت أحبك يا بيروت العدل
ويا بيروت الظلم
ويا بيروت السبي
ويا بيروت القاتل والشاعر
مازلت أحبك يا بيروت العشق
ويا بيروت الذبح من الشريان إلى الشريان
مازلت أحبك رغم حماقات الإنسان
مازلت أحبك يا بيروت
لماذا لانتبدئ الآن » ، من قصيدة : « ياست الدنيا يا بيروت » .

ويختم الشاعر قصائد مجموعته الجديدة بقصيدة : « بيروت تحترق وأنا أحبك » حيث تطغى النثرية وتنأى الصور الشعرية المعروضة لدى وعن الشاعر ، وحيث لا تتوهج العبارة لا تضيء المفردة تشحب بالتكرار : « ولكنني كنت الشاعر الوحيد الذي أدرك لماذا غير بحر بيروت إسمه من البحر الأبيض المتوسط إلى (البحر الأحمر المتوسط) وهذه ليست صورة جديدة من شاعر عرف بتفرده فثمة لقصيدة لشاعر عربي عنوانها : « البحر الأسود المتوسط » .

ويشرح الشاعر في نهاية القصيدة كيف جاء لانقاذ حبيبته: وهاآنذا قد جئت لكي أحملك كقطة صغيرة على كتفي وأخرج بك من سفينة النار والموت والجنون ، فانا ضد إحتراق القطط (الجميلة) والعيون (الجميلة) والمدن (الجميلة) . . من قصيدة : « بيروت تحترق . . وأحبك » ص ١٠٧

وبشكل عام فان قصائد المجموعة تستحضر لحظات وأحزان مرحلة احتضار المدينة الجميلة وأيام الموت حيث «تسقط . جميع الأسئلة وتشكل بمجموعها شريطاً من الدمع والدم والذكريات والشهادةووقفة أمام ماضي المدينة التي نهضت من جراحها وتنهض . . وقفة فيها الكثير من جمال الشعر . وحزن الشعر ونبض الشعر وإيمانه بالقادم الأجمل والأكثر نبلا وسمواً ومحبة .

— إشارات —

١ — من كتاب نزار قباني : « قصتي مع الشعر » — منشورات نزار قباني — بيروت
٢ — نفس المصدر السابق .
٣ — من : « البحث عن مساحة للكتابة . . مقدمة « إلى بيروت الأنثى مع حبي » ص ١٤ .
٤ — من حوار خاص مع الشاعر أجرته الاذاعة اللبنانية بمناسبة صدور الكتاب موضوع المراجعة .

سينما

تجربتي الفنية في الفيلم الروائي الطويل

صلاح دهني

مناسبة طيبة جعلتني أطلع على قصة قصيرة في مجلة « الآداب » اللبنانية يمكن أن تصلح نواة لفيلم روائي طويل .

الواقع أني أبحث منذ أن أنجزت فيلمي القصير الأخير « زهرة الجولان » عن مادة لفيلم طويل يمكن أن توافق المؤسسة العامة للسينما على تبنيها . وقد لفت نظري سعيد حورانية إلى العدد الخاص بالقصة الفلسطينية الذي أصدرته مجلة « الآداب » في أواخر عام ١٩٧٤ ، وإلى بعض القصص التي وجدها ملفتة للنظر بنحو خاص .

اطلعت على العدد . قرأته بتمعن . قصة بعينها لكاتب فلسطيني أجهله هو علي زين العابدين الحسيني استأثرت بالتباهي أكثر من غيرها هي قصة « سر البري » ، لا لأنها أفضل قصص العدد أو لأن كاتبها أطول الكتاب باعاً في فن القصة القصيرة أو من أبعدهم صيتاً وشهرة . على العكس ، فأنا لا أذكر اني قرأت أية مادة سابقة لعلي زين العابدين الحسيني ، بل انني لم اسمع باسمه من قبل قط .

ماالذي استوقفني في هذه القصة اذن ؟

قرأتها مرة ومرات . إنها من حيث الصنعة القصصية لاتقف في مستوى أفضل ماكتبه

القصاصون العرب ، أو الفلسطينيون من بينهم . غير أنها تزخر بمجموعة من الأحداث والمواقف الحادة والموحية ، كما أن حكاية ذاك الفتى الصغير « البري » الذي تصطرع في ذهنه الغض الافكار والاختيارات والذي يمثل حالة القهر والاحباط لدى شعبه فيندفع بالتالي نحو الحلول القصوى ، أسرتني وألقت في مخيلتي احتمالات كبيرة وكثيرة التوسع المقبل ، وجعلت الصور والمشاهد السينمائية تتلألأ وتزدحم أمام ناظري .

أجل . . أعتقد أنني وقعت على القصة المناسبة . وما يزيدني تعلقاً بها أنها تقع في الصميم من همومنا القومية الكبرى : القضية الفلسطينية .

بعد هذا الاكتشاف ، كان علي أن أخطو الخطوة الأولى ، الخطوة الأهم : اقناع إدارة المؤسسة العامة للسينما بأن توافق على القصة ، وبأن تكلفني شخصياً بكتابتها مجدداً في صورة سيناريو سينمائي موسع لفيلم روائي طويل .

هل توافق المؤسسة على هذه القصة الفلسطينية ؟

في رأي بعض الأصدقاء أنها يمكن ألا توافق . فالقضية الفلسطينية برمتها ، – فيما يقولون– في طريق الحل . . وكيسنجر يتنقل كالمكوك الآلي بين العواصم العربية واسرائيل لصياغة الحل والتحضير له . . ومثل هذا الموضوع لفيلم طويل جاء متأخراً عدة سنوات عن أوانه ، وما كان مقبولاً قبل حرب تشرين أصبح متخلفاً بعدها وتجاوزته الأحداث . .

الرأي الآخر الذي أقف في صفه وأنا أتبنى القصة وأتهيأ للدفاع عنها والعمل على اقناع المسؤولين بها هو أن الموضوع يطرح جانباً من جوانب القضية الفلسطينية من وجهة نظر إنسانية ، ولسوف يظل صالحاً اليوم وغداً وبعد عشر سنين ، وحتى ما بعد التوصل إلى حل من أي نوع . فأيما حدث تجاوزه التاريخ لا يلغى من سجل الزمان ، بل يظل شاهداً على عصره . وما جرى ويجري للشعب الفلسطيني أيام عسره يجب أن يكتب بحروف وضاءة وأن تسجله كل أنواع الفنون وتعيده وتكرره حتى يظل حافزاً للذاكرة العربية النساءة والهمم المترهلة . وإنني لأستذكر وأذكر الذين يقولون بالرأي الأول ، بما فعلته السينما في يوغسلافيا وفي الدول الشرقية كافة ، (وحتى في فرنسا من حين إلى حين) . فقد ظلت السينما هناك تقف انتاجها كله لمدة تزيد على عشر وأحياناً خمس عشرة سنة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية على موضوعات الحرب ، وحكايا الحرب من كل صنف وشكل ولون ، بلا كلل أو ملل ، كيما يظل الشعب يذكر مآسي الأيام السوداء التي مرت على الانسان فلا تهن له عزيمة من بعد ولا يهاود أو يهادن .

أتقدم إذن ، بالإجراءات الرسمية المعتادة ، عدد « الآداب » عن القصة الفلسطينية وفيه قصه « سر البري » إلى إدارة المؤسسة وأقترح الموافقة المبدئية عليها وتكليفي بكتابة سيناريو موسع عنها ومن ثم إخراجها . وأنا إذ أفعل ذلك ، أعرف بأن المؤسسة في هذه المرحلة بنحو خاص بحاجة إلى سيناريوهات فيما هي تعد نفسها لتكليف عدد من المخرجين بتحضير الأفلام الطويلة أو القصيرة التي سيقومون باخراجها خلال السنة المقبلة ، كما أعرف حاجة المؤسسة الدائمة إلى سيناريوهات جادة وملتزمة مهما قال المتقولون واجتهد المجتهدون .

الأخبار الطيبة تظل تفجأ الانسان .

وأنا أفاجأ مفاجأة ليست بعيدة عن التوقع ، حين يبعث إلي المدير العام للمؤسسة طالباً إلي كتابة تصور سينمائي للقصة التي قرأها . بالطبع سأعجل بوضع هذا التصور وأمنح القصة ضرباً من التسلسل السينمائي الذي يقرب توالي أحداثها من توالي الأحداث في فيلم روائي وينزع عنها الصبغة الأدبية البحتة .

فاجأني طلب الادارة وأنا أتهيأ للسفر إلى درعا لقضاء يومي راحة واستجمام .

المطر ينهمر مدراراً في درعا وأنا استنشق عبق طفولتي البعيدة التي قضيت جانباً منها في بلدتي الأم درعا . ان شعوراً بالراحة والطمأنينة ينسرح على نفسي في أرض الفاقة وتعب الرجال والنساء هذه . المدفأة تلتهب بالنار والأولاد يلعبون ، وتبلغني ثرثرة النسوة وأحاديثهن التي لا تنضب ، وأنا مغلق باب غرفة النوم على نفسي أكتب واكتب وأصوغ قصة علي زين العابدين الحسيني صياغة أخرى تخرجها من صورة الأدب وتمنحها لغة جديدة هي لغة السينما . بالطبع لا أكتب الآن السيناريو ذاته ، بل مجرد ملامح أولية له .

تم ترتيب اجتماع في مكتب المدير العام لمناقشة المادة التي قدمتها . هل سيمكن الاتفاق على أن أمضي في كتابة السيناريو الكامل ومن ثم أواجه للمرة الأولى في حياتي الفنية اخراج فيلم طويل ، أم ستظهر عثرات من نوع ما ؟ ساعات قلق طويلة أمضيها وليلة بيضاء في حسابات وتحسبات من كل صنف .

في الاجتماع ، أواجه باعتراضات وتحفظات أدفعها بسهولة ، تدور حول الامكانات السينمائية للقصة المقترحة ، ووحدانية البطل الطفل ، وصعوبة إيجاد طفل يقوم ببطولة فيلم روائي طويل ، ولا تجارية مثل هذا العمل . . يحسم الموقف وتعطى التعليمات بتوجيه كتاب تكليف إلي باعداد سيناريو لفيلم طويل استناداً إلى قصة « سر البري » ، واخراج الفيلم ، والاتصـــال كذلك بكاتب القصة في بيروت لموضوع التنازل عن الحقوق الأدبية .

بذلك ، ودفعة واحدة في الوقت ذاته ، يرد القرار على اعتراضات المعترضين وتحفظات أصحاب الرأي حول احتمالات عدم تبني المؤسسة لفيلم من هذا النوع يتعلق بالقضية الفلسطينية.

قرار التكليف بين يدي في كتاب رسمي ، وورقة قوية ورابحة . يجب من بعد أن أفعل المستحيل لايصال المركب إلى شاطىء السلامة في أفضل الظروف . القرار وحده ليس الفيلم . هو خطوة أولى في اتجاه مستقبل جديد مبني على كل ما أملك من قدرات فنية ، بل وكذلك قدرات إدارية أفدتها من حياتي الوظيفية .

هي الكبير بعد اليوم هو : الفيلم ، بكل ما يتطلب هذا العمل من وقت وجهد . لاأنتظر مرسوم ايفاد إلى بيروت يمكن أن يصدر أولا يصدر ، ولا اذن سفر . . أسافر واتصل على الفور بعلي زين العابدين الحسيني الذي يعمل في بعض مكاتب منظمة التحرير الفلسطينية في مؤسسة فرعية لا صدار كتب ناجحة للاطفال بعدة لغات .

يفاجأ الرجل بالمخرج السينمائي الذي لا يعرفه ، وجاء يعرض عليه باسم مؤسسة حكومية سورية تابعة لوزارة الثقافة ، أن يتنازل عن حقوق قصة له نشرت ذات يوم في مجلة . أحس بأنه فرح في دخيلته بهذا الاهتمام ليس فقط بقصته، بل كذلك بقضيته التي نذر لها حياته . وحين أفاتحه بالبدل المادي المقرر بموجب تعرفة رسمية يحاول التهرب من مواجهة الحديث وكأنه لا يعنيه . « هذا لا أهمية له . . لا أهمية له . . المهم أن يصنع الفيلم » .

يدعوني مع زوجتي إلى بيته . بيت متواضع . . شقة صغيرة ولطيفة في بناية حديثة . . لكن الأثاث مايزال وعداً . هناك زوجة شابة مصرية تعرف إليها حين كان يعمل في فترة سابقة في مصر . . فتاة وديعة وصموت . . كانت قد هيأت عشاء خفيفاً ، وأخذت تسعى بين المطبخ والغرفة التي تعشش فيها الكتب في كل الزوايا وترن فيها الأصوات . همس لنا زين العابدين بشيء من الحبور والخجل بأنها حامل ، رغم أن أية علامة لم تكن تدل على ذلك سوى بعض التباطؤ في حركتها ، وسوف يبلغنا بعد شهور خلال سعار الحرب الأهلية في بيروت أن الزوجة الشابة قد قضت نحبها أثناء الوضع .

نشرب يومها كأساً من البيرة ونناقش القصة . ويروح زين يروي قصصاً أخرى جانبية، كثير منها يمكن أن يصب بلمحة ، بفكرة ، بموقف ، بعلامة ، في قصة « سر البري » . شيئاً فشيئاً أحس أن القصة القصيرة تأخذ في مخيلتي أبعاداً جديدة . يتحدث زين عن تجربته في إعلام المقاومة الفلسطينية في الأردن ، عن معاشرته للصحافة الاسرائيلية ، عن قصص رجال المقاومة والفدائيين التي يقتصها في معلومات المقاومة ذاتها وأرشيفها وبرقيات الوكالات

الأجنبية ، ثم يتتبع احياناً اخباراً أخرى عن الفدائيين وعن افعالهم ومن اعتقل منهم وأين وكيف في الصحف الاسرائيلية . هو يعيش المقاومة في كل لحظة من حياته ؛ يتشرب أنباءها ، يعرف أخبارها ، أحداثها ، رجالها الكبار أصحاب الاسماء اللامعة ، ورجالها الصغار ، البسطاء ، المتآلفين مع الموت ، الذين يشعرون بغربة في الحياة اليومية المعتادة ...« الفدائية »كما يسميهم بلغته الفلسطينية الغزاوية . المقاومة ، العمل الفدائي ، هما مبررا حياته .

نتفاهم تماماً ، زين العابدين وأنا ، نتفاهم على كل النقاط . نتفق على أن أبدأ أنا كتابة السيناريو الموسع ، وأن يطلع هو على ما أكتب فيما بعد ويساعد على إغناء الأحداث وعلى التصحيح والتنقيح حيثما يتوجب التصحيح والتنقيح ، بالفيض من المعلومات التي يختزنها والتجارب التي مر بها ، ومرت بها المقاومة وأهلها .

أعود إلى دمشق مفعماً بأمل كبير في أن يأتي العمل الذي سأنصب عليه على درجة كبيرة من الفنى والصدق والأصالة والاخلاص لحقيقة الفلسطينية ويكون فريداً بين مجمل الأعمال التي قدمتها السينما حتى الآن عن القضية الفلسطينية ، وكان أغلبها سبة للسينما وللقضية ووسيلة تكسب خسيسة على حساب المقاومة وليس لحسابها .

قبل أن أخط حرفاً واحداً في السيناريو أنكب على قراءة بعض الكتب والدراسات التي ظهرت في مجلة « شؤون فلسطينية » وغيرها . . أقرأ كل ما تقع عليه يدي عن المقاومة وعن حياة المخيم الفلسطيني بعد حرب ٦٧ ، وعن حياة الطفل الفلسطيني ، وحياة الطفل داخل المخيم . . هناك دراسة بعينها عما يمكن أن يدعى بـ « سوسيولوجية المخيم » أقرؤها بتمعن . . أجمع خرائط وصوراً متنوعة ، صوراً كثيرة يجمعها لي رشاد أبو شاور . . ثمة اعداد خاصة من مجلات فلسطينية يزودني بها الغزاوي فيصل حوراني الذي تباعد الزمن بينه وبين مدينته فلا يذكر من بعد شيئاً منها أو يكاد . . أعاود قراءة قصائد محمود درويش الذي انعقدت بيني وبينه ألفة وصداقة خلال التقائنا ، ومعنا أدونيس ، في طوكيو خلال ندوة التضامن العربي الياباني في الصيف الأول الذي تلا حرب تشرين . أعيد قراءة قصائد لسميح القاسم أيضاً ولغيره من شعراء الأرض المحتلة . أزور مخيمات اللاجئين في الأحياء الخلفية من دمشق . تلك طبعاً ليست أولى لقاءاتي واحتكاكي مع المخيمات . . جيلنا شب وكهل وهو يرى إلى المخيمات تنصب ، ثم تتوسع ، ثم تزدهر ، فتنقلب إلى بيوت طينية ، ثم اسمنتية ... ثم تدعم من جديد ، أبداً تدعم وتتوسع ويزدهر فيها الشقاء والبلاء والقهر . .

أفعل ذلك كله ، أتصل أكثر فأكثر مع إخوان من الفلسطينيين يحبون فكرة العمل الذي

أقدم على مواجهته ، يمدون يد المساعدة كل حسب طاقته ، بعضهم بتفان ، وبعضهم بإخلاص لكن ببطء . . بطء من يثق ولا يثق . . مرت عليه أمور كثيرة ، وليس أفضلها هو الذي تحقق . .

منهجيّ أريد أن أتشرب القضية ، أن تمتزج القضية من خلال منظور معين بدمائي ، أن تدخل أعماق حساسيتي . . أشعر بالعجز عن أن أكون حقيقياً، صادقاً ، بغير ذلك . إن تأصيل العمل يتطلب مني أن أكون فلسطينياً ، أعرف ذلك ... أو . . أو أن أبذل جهوداً واسعة ومخلصة للتعويض عن ذلك والبحث عن وسائل أخرى من كل نوع تشكل معوضات قيمة وسليمة .

شهر برمته ينقضي في القراءة ، في التقصي ، في الاطلاع على كل ما يمكن أن يمس موضوعي من قريب أو بعيد . . شهر في الانغماس ضمن الجو الفلسطيني ، أضع نفسي في المغطس وأغوص،وأغوص ببطء ، بإصرار . وأحس شيئاً فشيئاً أن جلدي ينسجم مع الجو الجديد ، وبشرتي لم تعد تقشعر ، وأشعر بحساسيتي تتآلف وتتناغم مع محيط المخيم وروح المخيم وأهل المخيم .

أقضي أياماً أخرى في التأمل ، في قراءة قصص بطولات لشعوب أخرى ، تجارب أخرى في المقاومة ومواجهة المغتصبين والمعتدين . أسجل ملاحظات كثيرة ، أملأ صفحات عديدة بمواقف ومشاهد يمكن تضمينها السيناريو المقبل . . هناك مواقف إنسانية صغيرة ، سريعة ، أحياناً حركات فقط . . وهناك مواقف درامية أو حتى كوميدية . . أسجل كل ما يخطر في بالي من أمور يمكن أن تكون مفيدة (ويمكن ألا تكون) .

أفكر بأن القصة الأصلية تكاد تخلو من دور نسائي . . أحاول إيجاد مثل هذا الدور . أو توسيع دور معين هامشي جداً . . أتخيل اشخاصاً آخرين ، عابرين أو مهمين .

أفكر بصيغة كتابة السيناريو المقبل . . بلغة المعالجة ، طرائقيتها . . أضع نصب عيني الجمهور . . الجمهور العربي بنحو خاص ، الخاضع لمؤثرات معينة ، لعادات مجتمعية ، لطقوس ، لحساسية تلقي اكتسبها من قصص وحكايات الجدات والعمات والخالات ، واكتسبها من الف ليلة وليلة والزير السالم ، واكتسبها كذلك من الأفلام الخفيفة والعنيفة والهزلية والتهريجية التي عودته عليها مدى عشرات السنين سينما مصرية معينة وسينما أجنبية لا تقل عنها سوءاً .

أفكر كثيراً بالطفل ، بطل القصة ، الذي يقود الأحداث كلها أو تقوده . . كيف يأكل ، كيف يلعب ، كيف ينام ، كيف يتعامل مع الآخرين وهو اليتيم الذي يعيش في كنف رجل طيب عجوز يرعاه . . وخصوصاً كيف تنمو شخصيته ، وكيف يعي وجود الاحتلال الاسرائيلي ، ثم كيف ينساق ، كأنما بحكم قانون بيولوجي وظيفي ، للانضمام إلى صفوف المقاومة ، دونما تعليم ، أو تدريب ، أو دفع مكشوف من أية جهة .

بعد هذا كله أحس بأنني مليء وقوي وقادر على مواجهة المهمة : كتابة سيناريو لفيلم طويل بدءاً من قصة « سر البري » الفلسطينية ، التي تدور تحت كابوس الاحتلال الاسرائيلي ، فيما بين مخيم بعينه يقع جنوبي غزة ومدينة غزة ذاتها .

أبدأ بكتابة السيناريو ، أندفع في الكتابة ، بحماسة . بمحبة . . منذ الصباح الباكر آخذ مقعداً وأجلس في إحدى زوايا الحديقة ومعي أوراقي وكراس الملاحظات والمذكرات وصفحات قصة زين العابدين . استمر في الكتابة حتى الظهر ، متنقلا في الحديقة من مكان إلى مكان هرباً من لسع الشمس التي تلاحقني .

أعاود الكتابة بعد الظهر ، واستمر حتى الليل ، وبين الفينة والفينة أتوقف . . أسير ، أزاول بعض الحركات الرياضية الخفيفة . في البيت كله ، الأحكام العرفية معلنة ، فلا صياح مؤذ ، ولا لعب هائج ولا مشاجرات صاخبة بين الأولاد . . « بابا يكتب » .

الزوجة والأولاد هم المستشارون الأوائل . الكل قرأوا قصة زين العابدين في الآداب وأحبوها . . وها هم يقرؤون الصفحات الأولى من السيناريو . . لا أستهين بملاحظات الأولادحول قصة البري الطفل ، وأجد فيها أحياناً أفكاراً حصيفةومفيدة أصغر الأولاد ، فراس (١٠ سنوات) يبدو الأكثر انشغالاً وتحمساً . هل لأن البري الطفل الذي يمر بتجربة فريدة ثم يلقي قنبلة على الاعداء في مثل سنه ، أم لأن الحكاية بحد ذاتها تشغله ، أم لأنه يحس في أعماق نفسه بأن تقارب السن يرشحه اصلا للقيام بدور البري في الفيلم المقبل الذي سيخرجه أبوه ؟ قد يكون هذا كله ، وإن كان أبوه لم يقم في الواقع بأية بادرة ولم يبد أية رغبة في اختياره ، بل هو يؤكد باستمرار ، على العكس من ذلك ، بأن من سيقوم بدور البري يجب أن يكون أكبر من فراس ويفترض أن تكون قد سبقت له تجربة ما في التلفزيون أو المسرح أو حتى الاذاعة على الأقل . .

. . لا آتي على ذكر السينما عندنا لأن الأفلام الأكثر عدداً ، أفلام القطاع الخاص ،

لا تهتم بغير حياة الكبار . وأي كبار ! وهناك تجربة فيلم واحد كان بطلاه طفلا وبنتاً ، مأخوذ بقضه وقضيضه عن قصة فيلم هندي ، جرى تصنيعه (ولا أقول إخراجه) في حلب قبل بضع سنوات .

الشيء بالشيء يذكر . خلال ممارستي التحضير ثم الكتابة أتذكر بأن هذا العمل الذي أنا منهمك فيه سوف يشكل تجربة فريدة في السينما العربية . فهذه هي المرة الأولى التي تكتب فيها قصة فيلم عربي يخرج عنها فيلم عربي طويل بطله المطلق طفل في حدود ١٠ – ١٢ سنة من عمره . حتى السينما المصرية في غضون ٤٠ سنة من وجودها لم تنتج فيلماً طويلا واحداً بطله طفل . . أحياناً بالطبع يظهر طفل أو طفلة هنا أو هناك ، ولكن في أية حالة لم يكن طفل بطل فيلم روائي طويل . وهذا ليس بالأمر المستغرب طبعاً في سينما تقوم بالأساس على مبدأ العرض والطلب وتتحكم فيها حسابات الربح والخسارة .

بعد حوالي الأسبوعين من نقطة البداية أراني أتابع الكتابة بالحماسة ذاتها والاندفاع نفسه . أشعر أن الأمور تسير سيراً حسناً وهذا ما يساعد على عدم كبح اندفاعي . ما من ريب في أن تجاربي الثلاث السابقة في ميدان كتابة الفيلم الروائي الطويل تساعدني وتسدد خطاي ، حتى أني قليلا ما أمزق صفحات كتبتها أو أشطب أو أكرر ترتيب المشاهد أو اللقطات ، وفي ذلك كسب عظيم للوقت وتوفير الجهد . ولا يغيب عن بالي فيما أنا أكتب ، ما قرأته في أكثر من مناسبة على لسان مخرجين فرنسيين ، ممن يدعون بالمخرجين – المؤلفين ، (الذي يقومون بأنفسهم بتأليف قصص أفلامهم) أنهم كتبوا السيناريو في ثلاثة أسابيع ، أو في مدة شهر .

الأوراق تتكدس في المصنف ويبدو لي أني بلغت منتصف مرحلة الكتابة . أشعر بالسعادة وأنا أقلب الأوراق وأقيس المسافة المقطوعة . أعاود النظر في الزمن . كيف يمكن أن تمر أسابيع وشهور على الانسان بدون انتاج ؟ ثم كيف ينتج في أيام عملا يفترض أنه يملأ حياة ما لمدة اسابيع وشهور ؟ هل الزمن خدعة ، أم أننا نحن نخادع الزمن . . بالتالي نخادع أنفسنا . . يقولون: اجتمع الرئيس بفلان لمدة خمس وثلاثين دقيقة . . . لاريب في أنها خمس وثلاثون دقيقة كثيفة وخطيرة مقتطعة من قلب الزمن الحر المفلوش . . فيها تتقرر أمور وتتغير أحوال وتنقلب مصائر . . أنها دقائق استثنائية لا تحسب ضمن حسابات الزمن العادي .

خمسة عشر يوم عمل مكثف ونصف سيناريو لفيلم روائي طويل سيكلف مئات ألوف الليرات . . .

أحس أنني بحاجة إلى لقاءات ما ، إلى تشاور حول ما كتبت مع بعض الزملاء ، وخصوصاً

مع إخوة من المثقفين الفلسطينيين . . أريد أن أكون واثقاً من صدق الجو الفلسطيني ، وصحة جو المخيم ، وحياة الطفل في المخيم . . النواحي الدرامية ، هذا عملي ، ويمكن أن أضبطها وأن أجعلها أكثر إحكاماً وفعالية في تشاور مع زملاء فنيين ومثقفين دراميين في الوقت المناسب . . لكن الهم الأول عندي الآن هو ضبط الأجواء الفلسطينية وضبط ما يشير إلى أجواء النضال الفلسطيني بنحو أخص .

يمر بدمشق علي زيد العابدين الحسيني فيهتف لي . أسر بمجيئه الذي حدث في الوقت المناسب ، لكنني أجده كئيباً عندما ألتقي به . زوجته ما تزال مريضة ولا تشعر بنشاط كاف . تزورنا معه في البيت ، وتحاول أن تكون أنيسة ولطيفة . عندما تجلس إلى المائدة لا تجد في نفسها أية قابلية للأكل . هنالك آلام قوية في معدتها .

يقرأ زين ما كتبت . يفاجأ بما يقرأ . إنه مسرور إذ يرى عمله ينتقل إلى لغة أخرى هي لغة السينما ، لكنه لا يتقبل التطويرات الجانبية وبعض الاضافات وبعض الحذف هنا وهناك . أراقبه وهو يتحدث . إنه يزن كلماته ويسرد تحفظاته برفق وبألفاظ منتقاة . بيني وبين نفسي أتقبل أقواله بنفس راضية متفهماً موقفه كل التفهم . لا جديد تحت الشمس . تلك هي المشكلة الدائمة بين الكاتب الأدبي والكاتب السينمائي . كلما اقتبس السيناريست نصاً أدبياً وقع مع صاحبه في مناقشات وايضاحات حول اللغة السينمائية ومقتضياتها وضروراتها ، وفي الأغلب ، ينتهي النقاش بمصالحة عامة . . على حساب النص الأدبي ، وعلى حساب أعصاب السيناريست الذي يحك رأسه منذ اللحظة الأولى حتى اكتمال العمل باحثاً منقباً في سبيل ايجاد المعوضات السينمائية المناسبة التي ترضيه وترضي الأديب قدر الامكان .

أتفق مع زين آخر الأمر على كل النقاط . . تقريباً . .

صديق فلسطيني آخر مثقف يقرأ النص . إنه ليس من النوع المنفتح الذي يعبر عن فرحه أو حماسته أو قهره أو حزنه بفيض من الكلمات الطنانة . أحس إحساساً فقط بأنه أكثر من راض . لا يقول كلمات كثيرة ، لكنني أفهم حماسته من مؤشر آخر : أنه يعد بالبحث بكل وسيلة متاحة لخدمة العمل : سؤال هنا أو هناك ، تأمين معلومات عن جغرافية المنطقة التي يدور فيها الحدث ،عن ملابس الناس في المخيم المقصود ، نوعياتهم ، طعامهم ، تأمين اتصالات مع أشخاص عاشوا الفترة ، مروا بالمنطقة ، يعرفون نوعية مساكن المخيم ، نمط البناء .

أحس دوماً وأنا أتابع الكتابة بأنني في حاجة ماسة ومستمرة إلى المزيد من المعارف

والمعلومات، الشكلية والأقل شكلية، والسطحية والأقل سطحية. أتوقف عن الكتابة أحياناً شاعراً بأن كل شيء ينقصني : كيف يقارب الفدائيون المخيم مثلا ... بملابسهم المعروفة أم بملابس أخرى ... كيف يهاجم الاسرائيليون المخيم . . في أي وقت . . بأية قوة . . ما حجم القوة . . بأية أسلحة . . هل يمنعون التجول على الفور . . هل يستخدمون مكبرات الصوت ...

تلك كلها وعشرات غيرها أسئلة وتساؤلات يجب الرد عليها بدقة إذا شئنا تأصيل العمل ، وإلا فالفيلم المقبل يمكن أن يكون مسخاً ومهزلة من نمط الأفلام التجارية التي شاهدنا فيها الفدائي — الطرزان ، والفدائي — السوبرمان ، والفدائي — الرينغو ، والفدائي — الكاوبوي ..

صديقي الفلسطيني المثقف يقدم لي معونة دائمة وثمينة . . أذهب كذلك إلى مكتب الأعلام التابع لمنظمة التحرير . . ألتقي هناك بأشخاص آخرين وأتحدث معهم : صحفيين ، شعراء ، أحياناً فدائيين . . أزور مكاتب أخرى تعنى بالدراسات الجادة والمنهجية حول الشؤون الفلسطينية والشؤون الاسرائيلية ، وأقع فيها على معلومات متممة ذات بال ، وأسجل نقاطاً دقيقة من شهادات شهود عيان .

فيما أنا أقترب من نهاية الكتابة في السيناريو أدفع بالصفحات الجاهزة إلى أحد زملائي المخرجين من رفاق الدرب القدماء الذين أسهموا في خلق السينما السورية : خالد حمادة . يقرأ خالد النص ويسجل على الورق ملاحظاته التي أدرسها بعناية ، كذلك يفعل حسن عز الدين الذي أعتمد على دقته ونباهته وكان له صور فيلمي القصير « زهرة الجولان » .

في الفترة ذاتها تقريباً وبفاصل قصير يصل من القاهرة صديقان عزيزان لها : صلاح أبوسيف الذي جاء بدعوة من المؤسسة لتدارس امكانيات انتاج الفيلم الكبير الذي أعلنت عنه الدولة هنا حول « حرب تشرين » . ود . رفيق الصبان ، زميلنا القديم في مؤسسة السينما ، الذي ما انفك يشق لنفسه درباً متصاعدة في السينما المصرية . يقرأ الاثنان ، كل على حدة ، النص الجاهز ويقدم كل منهما كذلك ملاحظاته وآراءه التي تزيدني إيماناً بنجاعة العمل الذي أنجزه وجدته وجماله ومحاسنه .

أنطلق باطمئنان نحو إتمام العمل ضمن فترة محدودة ومعقولة ، وكلي رغبة في الحقيقة بإنجازه ضمن مهلة قياسية . أعمل بفرح ، وبحماسة الأيام الأولى بالذات .

ثمة أمران أساسيان يظلان يقلقانني :

الأول : هو البحث الدائب في اتجاه تأصيل العمل .

والثاني : هو البحث عن مواقف وعن حلول تقرب العمل من جمهورنا ، وإيجاد مشاهد بديلة للمشوقات التقليدية في الأفلام العربية من جنس وتهريج وحكايا حب وعشق يطرب لها المشاهد المكبل بعقده الاجتماعية ، وديكورات فخمة وسيارات فارهة يعوض برؤيتها وباسقاطات سرية يقوم بها ، عن فقره وحرمانه وخيبته .

وإذا كنت أبذل جهداً كبيراً لتأمين الأمر الأول عن طريق الاتصال بالآخرين فلأن الفلسطينيين هم الوحيدون القادرون على مساعدتي على تأصيل العمل بوجهه الفلسطيني الغزاوي وحتى في جانبه الاسرائيلي ، العسكري منه بوجه خاص .

أما الأمر الثاني فيقع علي وحدي بالدرجة الأولى : وحدي ككاتب ، ووحدي كسينمائي ووحدي كناقد عايش جمهورنا ووضع يده على نبضه سنوات طوالا . في مثل الحال التي أنا فيها ، وفي مثل الموضوع الذي انتقيته ، كان علي أن أقوم بانتقاء آخر : هي طريقة المعالجة .

غيري من الزملاء جرب مغطس الطلائعية . فلد غودار ، وآلان روب — غرييه ، ومرغريت دورا ، وفلليني ، والطوفيوني ... كانت النتيجة وبالاً عليه ، وعلى فيلمه ، وعلى السينما السورية ، وظلت الأفلام التي انتجت ، باسم وتحت تأثير طلائعية عفا عليها الزمان وتجاوزتها أوروبا ذاتها حين انكفأت إلى عودة للبساطة والعفوية ، ظلت ضمن العلب (وهذا اسوأ ما في الأمر) لا ترى النور ولا يراها أحد .

مع احترامي لجهود زملائي اولئك وتقديري لمواهبهم الحقيقية ، انتقيت ، من جهتي ، الطريق الأبسط التي تنسجم أصلا مع طبيعتي : الطريق التي لا تقودني لأن أقصص النص وأتلاعب بالزمن وبالمواقف ، بحيث أجعله يبهر ويستثير شهقات بعض المثقفين المعقدين بسينما أوربية غربية معينة . بل الطريق الأخرى : طريق احترام الجمهور الأوسع والسعي للوصول إليه وخدمته . وهذا لا يتأتى بالطبع عن طريق تغريب الجمهور ، بل عن طريق احترام رغباته وعاداته . . أقول احترام ولا أقول التصياع وتزلف . . أقول احترام ، ولا أقول إرضاء شهوات الجمهور الدنيا .

كذلك انتقيت جانب احترام النص وجانب العمل بدأب وبمحبة على خدمته . والخدمة تعني عندي الاقتراب من الواقع المعاش مع العمل على التركيز على المحتوى الدرامي لهذا الواقع . فعلى الدوام أسقط لحظات الملل ، وأجهد لتأزيم الموقف ، واستخلص أشد لحظاته حرجاً ،

واستبعد الجمل – أحياناً الكلمات – التي لا تفيد في رفع درجة الحرارة ومستوى التشويق والتي تبدوآخر الأمر نافلة وغير موظفة . وأفادني في هذا المجال أن أتذكر بعض الأفلام السياسية الأوربية التي استعاضت عن المشوقات التقليدية ، بمنح النص – ومن ثم التنفيذ – نفساً مستوحى من روح الأفلام البوليسية ، وان لم يكن هو ذات النفس البوليسي التقليدي . . لأقل باختصار ، إنني حبذت نفس المعالجة البوليسية على خلفية فكرية سياسية وانسانية . . حبذت ذلك ولكنني جهدت دوماً للبقاء على المستوى ذاته من الاخلاص للواقع المعاش وللحقيقة الانسانية .

أعود إلى نقطة خطيرة .

إنني حين أتصفح الصفحات الأخيرة التي كتبتها ، أبدو – أو يخيل الي انني سأبدو في نظر الكثيرين – كن لا يثق بنفسه ، ويسعى جاهداً بين هذا وذاك من الاصدقاء والأصحاب والمعارف إما لجمع معلومات تفيد العمل وهذا يحمل تبريره في ذاته ، أو لأخذمشورة أو نصيحة ، أو حتى لتوكيد القناعة .

أعتبر هذه نقطة دقيقة تستحق الإيضاح ، لا من منطلق ثقة بالنفس يعميها الترفع ، بل من موقف ثابت وقناعة واضحة .

إذا نحن تركنا جانباً أعمال بعض جهابذة الفن السابع واساتذته الذين نالوا الاعتراف العالمي من مثل شارلي شابلن أو أيزنشتاين أو اضرابهما ، فإننا نرى عناوين أي فيلم كبير أوربي تحمل اسماء اثنين أو ثلاثة أو حتى أربعة كتاب سيناريو اشتركوا في وضع النص الأدبي والسينمائي للفيلم . وإنه لمن دواعي الفخر لإي فيلم أن يكون قد شارك في صياغة نصه أكثر من محترف . في ذلك بالطبع ضمانة أكبر للجودة ولاحكام المواقف وضبط أطراف الفيلم وأجزائه .

فإذا كان هذا يجري في دول متقدمة ، وسينمات متطورة ، وضمن أناس من أصحاب الخبرات الطويلة والفنية ، أفلا نكون نحن أشد حاجة لمثله .

وإنني لأسأل : من كتب قصة هذا الفيلم ؟ فإن قيل لي إن مخرجه هو الذي كتبه ، وكفى . . رأفت بحاله ، وحال من موله ، ومن مثله ، ومن ساعد فيه بأي شكل ، وانتابني القلق على من سيشاهده .

إنني لأقول إنه مادام القطاع العام السينمائي يمنح ثقته لمخرج ما ويكلفه بتحضير انتاج

جديد ، فتلك مسؤولية كبرى توضع في رقبة المخرج ويجب أن يشعر بثقلها كله ، ويجب أن يحس بإبهاظ الضمير إذا هو تهاون فيها بأي شكل وأية صورة .

على المخرج في هذه الحال ألا يستقل برأي . عليه أن يحمل كتاب التكليف كأمانة ثمينة وغالية لا يحملها اياه المدير العام رئيس مجلس الادارة ، بل الضمير العام . إنه مقبل على إنفاق بضع مئات الألوف من الليرات تكفي لبناء عشر مدارس في ريفنا المحروم ، فيجب أن يضبط عمله انكتابي الذي سيكون المادة الأساسية التي سيقوم عليها العمل الاخراجي التنفيذي ، وأن يدرسه ويتدارسه بمحبة وعمق واحاطة وباخلاص تام وبضمير مهني وضمير مدني في آن معاً .

من هذا المنطلق ، وشعوراً مني بأنني أخدم ، بالاضافة إلى ما قدمت ، هدفاً قومياً كبيراً حين اتناول القضية الفلسطينية من أحد جوانبها الانسانية والنضالية – القضية الفلسطينية التي هي محور كفاح الأمة العربية كلها منذ ثلاثين عاماً – من هذا المنطلق ، حجبت عن نفسي حق الاستقلال بالرأي . وفي غياب تنظيم للعمل يشرك أكثر من كاتب فيه ، رأيت أن أرجع بين الحين والآخر ، وعند نهاية كل مرحلة ، إلى آراء بعض من أثق فيهم من الأصدقاء والزملاء ، تفادياً لكل عثرة أو خطيئة لا مبرر لها ، ومع الاحتفاظ الدائم النفسي بحقي الذي أعتبره حقاً إلهياً في أن تكون جميع الآراء من قبيل إسداء المشورة وأن تكون الكلمة الأخيرة في كل أمر لي شخصياً بصفتي المخرج الذي يحمل آخر الأمر المسؤولية التامة عن الفيلم .

المدير العام للمؤسسة العامة للسينما يدعوني إلى الاجتماع به . منذ شهر كامل على وجه التقريب سلمت نص السيناريو إلى مديرية شؤون الانتاج ودخلت مرحلة الانتظار الممض لما سيكون عليه رأي الادارة وقرارها النهائي . هل ستقبل بالسيناريو كما هو ؟ هل ستطلب تعديلات عليه ؟ هل ستطلب اعادة كتابته أو ترفضه ؟ عشرات من التساؤلات يهمس لك بها الشيطان في مثل هذه الحال وبخاصة في صمت الليل وأنت وسنان تضع رأسك على المخدة متبيناً ومستسلماً لملاك النوم .

يجري الاجتماع بحضور مدير الانتاج . أجلس مترقباً متحسباً ومظهري يدل على الهدوء المطلق . مدير الانتاج يتكلم . لديه قائمة تملأ صفحة كبيرة من التحفظات يسردها ويدلي بحججه . أصغي وأسجل . إنها لا تخرج كثيراً عن الآراء التي عبر عنها في الاجتماع الأول حين تقديمي الفكرة المختصرة .

بعد التحفظات الأولى تسبغ على النص صنوف المديح ، فهذا الطفل ، بطل الفيلم ، سيكون أمثولة رائعة لكل طفل عربي في كل مكان . . وهذا الفيلم سيكون مفخرة للسينما السورية إذا جاء اخراجه في مستوى كتابته . وهناك مليونا طفل طلائعي وغير طلائعي في سورية وحدها مؤمنون كزبائن مرشحين لمشاهدة الفيلم عدا الاستثمار التجاري في الداخل والخارج .

خرجت من الاجتماع على غير ما دخلت . كنت بالطبع واثقاً من قيمة العمل الذي أنجزته . إلا أن حماسة الآخرين تظل ترضيك وتبهرك،وبالطبع أدخلت السرور إلى نفسي والراحة إلى قلبي . فبدءاً من الآن بات الفيلم في الجيب . . لم تعد هناك أية أسباب وأية دواع لأي قلق خفي أو معلن حول الفيلم : بعد كل السنين التي قضيتها في خدمة السينما السورية ، داعياً ، مؤلفاً، ناقداً ، مخرجاً للأفلام الوثائقية ، موظفاً إدارياً فنياً ، مؤسساً ، هأنذا أخيراً ، والمرة الأولى في حياتي الفنية أتفرغ لاخراج فيلم روائي طويل .

ترى لو أنني عدت من دراستي الاخراج في باريس عام ١٩٥٠ ووجدت أمامي سينما قائمة ذات هيئات ونظم عمل وتقاليد واجهزة وفنيين ، كم فيلماً كنت أخرجت حتى يوم الناس هذا من عام ١٩٧٥ ؟ لماذا كتب علي أن أقضي عشر سنوات بتمامها مناضلا فقط بالقول وبالكتابة من اجل اقامة سينما سورية؟ولماذا ساقتني الظروف لأن أقضي أكثر منها في وزارة الثقافة ثم في المؤسسة العامة للسينما مجاهداً لوضع أسس سليمة وصحيحة لقيام الصناعة ؟ صحيح انني انجزت خلال ذلك عدداً من الأفلام الوثائقية بصفة مخرج ، وكتبت عدداً من سيناريوهات الأفلام للمخرجين الجدد الذين انضموا إلى عملنا فيما بعد ، وكتبت أكثر تعليقات الأفلام لسنوات طويلة واسهمت في دراسة وتنقيح وضبط جميع السيناريوهات على وجه التقريب . . غير أن هذا شيء . . وعملي الشخصي لو أن ظروفنا كانت غير ما كانت عليه ، شيء آخر . كتب علي أن أكون الضحية الأولى والاساسية لاخلاصي اللامتناهي لفكرة اقامة صناعة للسينما في سورية ، بدل أن انصاع لمغريات عديدة أخرى مرت بي في حياتي وكانت جديرة كلها بأن تثنيني إلى الأبد عن خط سيري في خدمة سينما سورية آمنت بأنها سوف تقوم عاجلا أو آجلا حتى حين لم تكن موجودة ولم يكن هناك أي أمر يبشر بقيامها حقاً .

هذا بالطبع لا يعني أن السينما السورية لم تكن لتقوم بنحو أو بآخر . كان سيوجد حتماً

غيري يحمل مشعل الكفاح ويتقدم ، وينادي ، ويطالب ، ويناطح ، ويتصل بالمسؤولين ، ويقود حملات تكتيكية ، ويقدم مشروعات ، ويكتب ، ويؤلف ، ويحاضر ، ويبح صوته في الاذاعة لمدة عشرين عاماً أو تزيد . إن السينما بدأتها لتاج جماهيري متقدم وتقدمي وكان لا معدى عن قيامها في ظروف التفجر الاجتماعي التي مر بها قطرنا وشهدت انحلال بعض البنى الثقافية والفكرية القديمة وقيام بنى جديدة تقربنا من العصور الحديثة التي نحن أبناؤها . هذا أمر مفروغ منه ويجب ألا يختلف عليه اثنان .

تسلمت كتاب ادارة المؤسسة بالموافقة النهائية على تبني السيناريو والحوار . بذلك تكون الجولة الأولى من معركة الفيلم قد انتهت . علي الآن أن انصرف بكليتي لكتابة التقطيع الفني ومن ثم لمواجهة مراحل التحضير الأساسية لبدء التصوير .

* *

آفــــاق

حــول ندوة «بلغراد» الدولية للأدب والثقافة

خلدون الشمعة

— ١ —

في الندوة الرابعة عشرة للأدب العالمي التي انعقدت في (بلغراد) بين (١٧ — ٢٤) تشرين أول ، كنت الصوت العربي الوحيد . كان موضوع الندوة التي أسهم فيها نقاد وأدباء ينتمون إلى أكثر من عشرين دولة أوربية وأمريكية يدور تحت العنوان التالي :

« العلاقة بين الأدب والثقافات الأدبية المختلفة في عالمنا المعاصر . »(٥)

وبالطبع كان مدار معظم الأبحاث التي ألقيت باللغات الإنكليزية والفرنسية والألمانية والعربية ، يدخل في مفهوم (المثاقفة) **Acculturation** أي علاقة التأثير المتبادل بين الثقافات الأدبية المعاصرة .

وقد أثار البحث الذي قدمته عن العلاقة المتبادلة بين الأدب العربي

(٥) عقدت الندوة بإشراف رابطة الكتاب الصربيين

الحديث والآداب الأوروبية والأمريكية ، قدراً كبيراً من الجدل الخصب . فالفكرة الشائعة عن الأدب العربي الحديث هي أنه أدب تقليدي يدور في فلك (طه حسين) وبعض الأسماء الأخرى التي تختلف بين باحث وآخر . وعلى الرغم من عشرات الأطروحات الجامعية التي ظهرت في الغرب تحت إشراف المستشرقين المعاصرين ، وكلها يؤكد على أن علاقة (المثاقفة) **Acculturation** بين الأدب العربي الحديث والآداب الأوروبية وحيدة الاتجاه والتأثير ، أي أن الأدب العربي الحديث كان دائماً جهاز استقبال يستقبل ولم يكن البتة جهاز إرسال يبث ويرسل ، فإن أحداً من الدارسين أو النقاد العرب أو الأجانب لم يحاول أن يتقرى وجود مؤشرات عربية في الآداب الأوروبية والأمريكية المعاصرة . وهكذا ظل مفهوم التفاعل بين أدبنا والآداب الأجنبية شديد الاقتراب من مفهوم الاستعمار الثقافي الذي يقوم على سحق ثقافة البلد المدجج بالسلاح لثقافة بلد آخر ربما كان أشد عراقة ، ولكنه لايملك قوة الدفاع عن النفس أو القدرة على الهجوم والاشتباك .

ولهذا السبب فإنني عندما كشفت عن مثال هام يثبت تأثر القصة الحديثة بالأسلوب الرياضي (نسبة إلى رياضيات) المتمثل في فن الخبر الشائع في عدد كبير من كتب التراث العربي ، كان لهذا الاكتشاف وقعاً خصته صحيفة (البوليتيكا) اليوغوسلافية بتغطية إخبارية متميزة على تغطيتها للبحوث الأخرى التي قدمت في المؤتمر .

— ٢ —

هذا المثال الهام تركز حول أعمال الكاتب الأرجنتيني (جورج

لوي بورخيس) Jorge Luis Borges الذي يعرفه الأدب العالمي المعاصر معرفة جيدة كواحد من أهم المبدعين في مجال تقنية القصة الحديثة . وأصبح السؤال المطروح كنتيجة للبحث الذي تقدمت به هو التالي :

هل كان (بورخيس) مبدعاً لتقنية جديدة ، أم أنه مجرد ناقل لتقنية عربية قديمة . ؟ . .

ويحسن بي في هذا المجال أن أطلع القارىء العربي على بعض التفاصيل المتعلقة بـ (جورج لوي بورخيس) موضوع البحث . ولد (بورخيس) في (بونس آيرس) عام (١٨٩٩) وتلقى تعليمه في أوروبا . وبالإضافة إلى مكانته ككاتب مبتكر للقصة القصيرة والمقالة ، فإن دوره كشاعر لايقل أهمية عنه كناثر .

وفي عام (١٩٦١) نال (بورخيس) جائزة الناشرين الدولية International Publishers ، Prize بالاشتراك مع الكاتب الإرلندي الشهير صمويل بيكيت . كما منحته مؤسسة **Ingram Merril Foundation** جائزتها الأدبية السنوية عن عام (١٩٦٦) تقديراً لإسهامه « المتميز في الأدب الحديث . » . وقبل سنوات منح درجة الدكتوراه الفخرية من جامعتي (كولومبيا) و (أوكسفورد) ، ووصفته صحيفة (التايمز) بأنه : « أعظم كاتب في اللغة الاسبانية اليوم . »

ومن أعمال (بورخيس) المتوفرة بالانكليزية :

كتابه : (متاهات) **Labyrinths** و (كتاب الكائنات الخيالية) . The Book of Imaginary Beings

— ٣ —

السؤال عن دور فن الخبر العربي في بلورة طليعية (بورخيس) في مجال القصة القصيرة أثار اهتمام الكثيرين . وقد كان (يوري ناغيبين) كاتب القصة القصيرة السوفييتي الشهير (صاحب مجموعة الغليون المتوفرة بالعربية) متحمساً لهذا الطرح أشد الحماسه . بل إنه اعتبر أنه قد آن الأوان للكشف عن دور الثقافات القديمة في صنع حركة الحداثة والطليعة الأوروبية والأمريكية .

وفي مهرجان الشعر العالمي الذي أقيم على هامش الندوة ، أعيد طرح المسألة بإلحاح لايقل شدة . فقد ألقى أحد الشعراء الفنلنديين قصيدة طليعيةمكتوبة وفق الأسلوب الشعري الياباني المسمى (الهيكو Haiku.

وكان السؤال الذي أثارته القصيدة هو التالي :

هل قصيدة (الهيكو) الفنلندية هذه ، يابانية أم أنها فنلندية . ؟ .

تحدثت بهذه المناسبة فأوضحت أن المسألة ليست مسألة مباهاة قومية ، وإنما ينبغي الاعتراف الآن بأن التأثر بين الآداب الأوروبية والشرقية تأثر متبادل وليس وحيد الاتجاه . وضربت مثالا بالرسام الإيطالي المعاصر (فازريللي) الذي تأثر بالفن العربي وكان له دوره الرئيسي في صنع حركة الحداثة . إن الجميع يتحدثون عن تأثر العرب المعاصرين بالآداب والفنون الغربية . وقد حان الوقت لسماع صوت يشير حتى مجرد الإشارة إلى أثر الأدب والفن العربيين على حركة الطليعة الأدبية والفنية في أوروبا وأمريكا .

وبالنسبة للشاعر الفنلندي الذي استمعنا إليه يلقي قصيدة بالانكليزية

مكتوبة وفق أسلوب (الهيكو) الياباني ، نلاحظ أن هذا الأسلوب الياباني في الأداء الشعري قد أثر في الأدب الفرنسي أولا ثم اقتبسه شعراء الحركة الصورية Tmagism في الأدب الانكليزي الحديث من أمثال فلينت Flint و هيوم Hulme و باوند Pound؛

ولكن هذا الأسلوب في الأداء الشعري شديد الصلة باللغة اليابانية وبطبيعتها التي تتسم بأنها ذات مقاطع لفظية قصيرة ومفتوحة . وبالتالي فإن الشعر الياباني لايستخدم القافية أو مايسمى بالجناس الاستهلالي Alliteration (أي تكرار حرف أو أكثر في مستهل كلمتين متعاقبتين .) ولايعود ذلك إلى أن القافية والجناس الاستهلالي غير موجودتين في اليابانية ، وإنما يكمن السبب في أنهما تتكرران في الحديث العادي بحيث لاينظر إليهما على أنهما تملكان أهمية شعرية من الناحية الجمالية . وعلى ذلك فهذا النمط من الأداء ياباني بحت فهل يكون نقله إلى لغة أوروبية من قبيل الاستفادة أم التأثر . ؟ . .

تلك هي المشكلة المركزية في مسألة المثاقفة Accuituration. إنها تتلخص في كلمات :

هل ستظل المثاقفة تدرس على أساس سياسي أي على أساس أن الدولة الأشد بأساً من الناحية السياسية تكون مستفيدة حينما تتأثر ، والدولة الأقل بأساً من الناحية السياسية تكون متأثرة حينما تكتفي بالاستفادة ؟ . . وبعبارة أخرى أحب أن أوضح أن كلمة تأثر وتأثير ألصق بمعنى السيطرة .أما كلمة استفادة فهي توحي بالتفاعل بين أدب معين وأدب آخر بعيداً عن عقدة السيطرة هذه .

— ٤ —

في مهرجان الشعر العالمي الذي أقيم على هامش ندوة الأدب العالمية هذه ، لفتت نظري ثلاثة نماذج شعرية متميزة .

نموذج يوغوسلافي وقد مثله الشاعر (عزت سيراليفتش) .ونموذج من دوقية (لوكسمبورغ) وقد مثله الشاعر (روجيه ماندرشيد) .

وأما النموذج الثالث الذي استحوذ على انتباهي ، فهو قصيدة ألقاها الشاعر الروماني (مارين سوريسكو) .

في هذه النماذج الثلاثة يبرز اتجاه باهر المعالم للشعر العالمي المعاصر ، يبدو مغايراً كلياً للمسار الذي يسلكه شعرنا العربي المعاصر . فهي تقدم صوراً شعرية كاملة . كل قصيدة مبنية على صورة شعرية تضم القصيدة بأكملها . ليس هناك من صور جزئية تتراكم أو يناقض بعضها البعض الآخر أو يضعف كل منها الصورة التي تليه ، وإنما تنهض القصيدة على أساس أنها تتشكل من صورة واحدة . وبهذا الاعتبار يمكن تقديم القصيدة وكأنها قصة . غير أن ذلك لايجعلها أقل شاعرية ، وإنما يكشف عن الفارق بين القصة والقصيدة ، حتى عندما تبدو القصيدة وكأنها تقص قصة . ولهذا فسأحاول أن أتناول كل نموذج من هذه النماذج على حدة ، وذلك بهدف إطلاع القارىء على جانب هام من حركة الحداثة والطليعة في الشعر العالمي المعاصر .

النموذج الاول :

« تامارا » هو عنوان هذه القصيدة اليوغوسلافية ل (عزت سيراليفيتش) .
تصاب (تامارا) بالزكام فيصاب كل شيء من حولها بالزكام :

حبيبها والأشجار والعصافير والقطارات

وتنتشر دائرة العدوى حتّى تصل إلى كل من يفكر بهذه الفتاة الباهرة الجمال . ويصل الأمر بالشاعر في نهاية قصيدته إلى التأكيد على أنه قد أصيب بدوره بزكام « تامارا » . . وبزكام جميع الكائنات التي التقطت هذا الجرثوم الذي كان جرثوماً وبائياً فحولته الدُعابة الشعرية إلى جرثوم جنسي .

النموذج الثاني :

في قصيدة (حقل الفريز) للشاعر اللوكسمبورغي روجيه ماندرشيد ، يقف مزارع أمام حقله المزروع بالفريز وقد قارب النضوج ولم يبق إلا وقت القطاف . يحمل المزارع بندقية قناص مزودة بعدسة مقربة ، ويأخذ بإطلاق الرصاص على كل هدف يقترب من حقله .

يقتل قطة في بادىء الأمر . . ثم يصرع جرذاً ويصيب ديكاً مزهواً بجراح ثخينة .

وأخيراً يقترب من حقل الفريز طفل يكبر في عدسة بندقية القناص التي يحملها المزارع المتكىء على مصطبة حتّى يكاد يغطي عدسة البندقية .

وفي هذه اللحظة الحرجة التي يوشك فيها أن يضغط على الزناد ، تظلم الرؤية أمام عينيه فجأة .

ويتكشف للقارىء أو المستمع أن فراشة مرفرفة قامت بوضع اللمسه الشعرية الأخيرة على المشهد عندما حطت على عدسة البندقية فحل الظلام .

النموذج الثالث :

القصيدة الثالثة عنوانها (انتحار) . وهي من شعر (مارين سوريسكو) الذي يوصف في رومانيا بأنه (يوجين يونيسكو) الشعر .

يقول (سوريسكو) أن في داخله عشرين جيلا على الأقل . ولكنه لايدري كيف حدث في هذا الصباح أن أحد هذه الأجيال قد قفز من النافذة . ربما لأن النوافذ كانت مفتوحة .

وسرعان ماأخذ كل جيل من هذه الأجيال العشرين بالقفز من النافذة وكأنه يقفز من على نابض للسباحة . كان كل جيل يتبع الآخر في سلسلة متصلة ، وفق قانون الجاذبية الخاص بالخراف المتدافعة إلى المسلخ .

وبعد نصف ساعة كنت عارياً وأشعر بالخجل ، فقفزت بدوري .

ويبدو أنني قد توفيت لدى وصول جسدي إلى الطابق الرابع . ومع ذلك فقد تلاشيت عندما بلغت الطابق الثاني .

إن هذه القصيدة التي تسمعونها الآن ، ينشدها أمامكم جيلنا الذي قفز من النافذة فسقط في سرير من الورود .

— ٥ —

وفي الفترة نفسها التي تم خلالها انعقاد ندوة الأدب الدولية ومهرجان الشعر الدولي ، أقيم في أحد متاحف (بلغراد) معرض خاص بالفن الحديث مثلت فيه أكثر من أربعين دولة .

وبقدر ماأكد هذا المعرض على وحدة التجربة الإنسانية المعاصرة ، وتجانسها ؛ فإنه أكد في الوقت نفسه على الاختفاء التدريجي للخصوصية الفنية . لقد سبق أن كتب الفيلسوف المعاصر(مارشال ماكلوهان) إن العالم يتحول إلى قرية كونية Global Village وكان يعني بذلك أن العالم هو في طريقه إلى أن يصبح متشابهاً كمثل تشابه قرية مع قرية أخرى . واستهدف (ماكلوهان) من ذلك الوصف التركيز على أن أدوات الإيصال قد خلقت نموذجاً ثقافياً شبه موحد في العالم كله .

فاللوحات التي تمثل (المكسيك) على سبيل المثال لم تكن تختلف عن اللوحات التي تمثل (اليونان) و (بريطانيا) .

فهل يعني ذلك أن لغة الحداثة قد أصبحت لغة نمطيه . ؟

قالت (لوبيترا) إحدى المرافقات اليوغوسلافيات اللواتي درسن تاريخ الفن :

ــ « هذا التشابه أو النمطية يوجدان داخل أي اتجاه فني . »

قال (ميهايلوف) الكاتب اليوغوسلافي الكهل :

« لقد شاهدت أعمالاً فنية من هذا الطراز في باريس الثلاثينات . هذه الحداثة ليست حديثة . »

قال (روجر) من لوكسمبورغ :

« الحداثة والمعاصرة . . . الكلمات بحاجة إلى تحديد . هل الحداثة مسألة زمنية أم لا . ؟ . . وإذا لم تكن كذلك فهل المعاصرة هي المسألة الزمنية ، أم أن كلاً منهما مسألة فنية وزمنية أو فنية فقط . ؟ . . »

قلت :

« المهم أن الفن الحديث مايزال يراوح في مكانه منذ الثلاثينات حتى الآن . المهم أن الفن الحديث لم يصبح قديماً بعد ! »

قالت « لوبيترا » :

« يبدو لي أن الفن أصبح مسألة شخصية بحتة . الفن الحديث ديمقراطي . مايعجبني قد لايعجبك ولاأحد يفرض على أحد مايعجبه ومالا يعجبه . »

قلت :

« لماذا نخدع أنفسنا . ؟ . . إذا كان الفرنسي والبريطاني والألماني يعيشون حياة واحدة فلماذا لايكون فنهم الحديث فنا حديثاً واحداً . ؟ .. »

❊ ❊

صدر عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

ظهور الكتاب

تأليف
لوسيان لافر
وهنري — جان مارتان

ترجمة
محمد سميح السيد

صدر عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

كتاب العرب القومي

تأليف : اسماعيل العربي

صدر عن وزارة الثقافة والارشاد القومي

الفناء الابدي
دراسات ونصوص

تأليف : خالد محيي الدين البرادعي